

LA MOLTIPLICAZIONE TESTUALE NELLA TRADIZIONE DEI TROVATORI: VARIANTI D'AUTORE E RIFACIMENTI

1.

La presenza di redazioni multiple in contesti di elevata adiaforia è un fenomeno ben presente agli editori di poesia trobadorica e la questione può essere facilmente proiettata in una prospettiva più ampia e complessa. Il discorso coinvolge infatti alcuni capisaldi della provenzalistica, quali la bipartizione fra le due grandi famiglie di manoscritti nella tradizione – gruppo “occidentale” o “linguadociano-provenzale” *versus* gruppo “orientale”, “veneto” o “alverniate” –, ma anche la filologia *in toto*, poiché entrano in causa nozioni come “variante d'autore” o “redazionale”, “rifacimento” e, più in generale, lo stesso status di “variante adiafora”. Scopo di questo contributo è riflettere su alcuni casi che si giudicano paradigmatici nel folto insieme dei testi e degli autori che possono essere esaminati sotto questa luce, provando a ragionare sia su questioni puntuali inerenti a singoli componimenti, sia su elementi di metodo che investono più in generale la filologia dei trovatori.

Il problema di fondo, si capisce, riguarda essenzialmente il comportamento che l'editore debba mantenere di fronte a una tradizione che presenta un elevato tasso di lezioni adiafore. Questa situazione può oscillare fra un minimo, in cui sono presenti *n* lezioni equipollenti in un testo comunque razionalizzabile in uno stemma, e un massimo, ove si assiste a due redazioni distinte, concorrenti sui piani metrico e semantico. Fra i due estremi stanno una molteplicità di assetti testuali di cui si proverà a rendere conto in queste pagine; ma prima è conveniente chiarire le tipologie più importanti di questo insieme.

Si dovranno quindi distinguere, in prima battuta, i casi in cui il prodursi di almeno due versioni di un testo – come vedremo, non si deroga mai dall'opzione binaria – abbia dato luogo a ipotesi di varianti redazionali da quelli in cui si parla, più genericamente, di rifacimenti; in quest'ultimo caso vanno inoltre distinti rimaneggiamenti che offrono cospicue lezioni adiafore e testi in cui una delle due redazioni contiene materiale aggiuntivo – solitamente, si tratta di intere *coblas* –, generando

talora incertezza sulla sua possibile autenticità. Il tema delle varianti d'autore o redazionali, come noto, è stato analizzato per la lirica occitana in modo organico da Avals nel celebre volume pubblicato nel 1961 e aggiornato da Lino Leonardi nel 1993.¹ Qui si proponevano esempi di varianti d'autore concentrati nelle *tornadas* di alcuni componimenti provenzali e si discutevano casi di redazioni divergenti come *Anjatx de chan* di Marcabru (sul quale si veda *infra*) e alcuni componimenti di Peire Vidal. L'argomento, però, non è più stato affrontato da una prospettiva d'insieme nella critica successiva, tranne qualche sporadica eccezione² e la discussione, di fatto, si è limitata ai singoli testi analizzati nelle varie edizioni critiche. Anche la nozione di "rifacimento" ha seguito lo stesso iter: di fatto, dopo il paragrafo di Avals, che però non si sofferma troppo sull'esemplificazione dei testi occitani proponendo un excursus sull'intera letteratura medievale,³ pressoché nessuno ha mai affrontato il tema in ottica complessiva⁴ e, anche in questo caso, bisogna rivolgersi alle edizioni critiche.

Per ciò che concerne le varianti d'autore, il loro riconoscimento è subordinato alla previa eliminazione di qualsiasi elemento, riscontrabile nell'analisi ecdotica, che sia riconducibile con sicurezza all'azione dei copisti. Dopodiché, una volta individuati i nuclei di adiaforia che in nessun modo sono frutto di banalizzazioni e che non producono *lectiones faciliores*, l'editore potrà ravvisare possibili indizi di stesure multiple. Come si è detto, secondo Avals il luogo deputato per la variazione autoriale risiede senza dubbio nella *tornada*, che il trovatore può decidere di variare in base ai destinatari della poesia o al luogo di invio; questi elementi permettono, in molti casi, di individuare la possibile sequenza delle varie redazioni, grazie alla menzione di personaggi, toponimi o circostanze storicamente verificabili.

¹ Avals 1993.

² Meneghetti 1992: 33, n. 26. Altre importanti eccezioni sono rappresentate dalle riflessioni di Perugi introduttive all'edizione di Arnaut Daniel (cf. *infra*) e dall'edizione critica di Folquet de Marselha ad opera di Squillacioti, che propone elementi innovatori e di cospicuo interesse metodologico nei casi di elevata adiaforia (Folquet de Marselha [Squillacioti]: 52-62, ma si veda anche l'aggiornamento bibliografico proposto per l'edizione elettronica leggibile sul portale *trobadors*). Sul metodo utilizzato dall'editore si legga inoltre Zinelli 2003.

³ Avals 1993: 50-9.

⁴ Per un panorama generale si veda D'Agostino 2001.

Ciò avviene, come già segnalava Appel,⁵ per i testi BdT 70,21 e 70,42 di Bernart de Ventadorn: entrambi presentano due congedi alternativi, che difficilmente potrebbero coesistere nello stesso testo in ragione dei destinatari a cui si rivolgono, e soltanto uno dei due è trasmesso da un numero ristretto di testimoni rispetto al resto della tradizione (in concreto, GN per 70,21, il solo P per 70,42). Un discorso simile può essere fatto per i testi di Peire Vidal citati da Avals⁶ e per altri casi rilevabili dall'analisi di altri trovatori⁷ come, ad esempio, lo stesso Bernart de Ventadorn (BdT 70,4 e 70,35),⁸ Aimeric de Belenoi (9,14), Aimeric de Sarlat/Peire Rogier (9,11),⁹ Aimeric de Peguilhan (10,7 e 10,43), Bertran de Born (80,37), Folquet de Marselha (155,5), Gaucelm Faidit (167,59, 167,60,¹⁰ per 167,9 vedi *infra*) Gui d'Ussel (194,19), Guillem de Cabestanh (213,3), Guillem de Berguedà (210,20), Peire Vidal

⁵ Appel 1915: 124, 247.

⁶ Si tratta di BdT 364,11 e 364,13.

⁷ Si è preso in esame un provvisorio corpus costituito da trovatori del XII secolo e dei primi decenni del successivo, comprendente gli autori di tradizione più estesa (Aimeric de Belenoi, Aimeric de Peguilhan, Arnaut Daniel, Arnaut de Marueilh, Berenguer de Palazol, Bernart Marti, Bernart de Ventadorn, Bertran de Born, Cadenet, Cercamon, Elias de Barjols, Elias Cairel, Folquet de Marselha, Gaucelm Faidit, Gavaudan, Gui d'Ussel, Guillem de Cabestanh, Guiraut de Bornelh, Guillem de Berguedà, Monge de Montaudon, Peire d'Alvernhe, Peire Rogier, Peire Vidal, Peirol, Perdigon, Raimbaut d'Aurenga, Raimbaut de Vaqueiras, Raimon de Miraval, Raimon Jordan, Rigaut de Berbezilh). Si escludono dall'elenco Guglielmo IX, Jaufré Rudel e Marcabru, che verranno analizzati in modo più approfondito nel prosieguo dell'articolo. Per uno studio tipologico delle *tornadas* trobadoriche, che pure non affronta il tema delle varianti d'autore, si veda Vallet 2010.

⁸ Più dubbioso è il caso di BdT 70,1, nel quale il secondo congedo, testimoniato dal solo C, sembra legarsi tematicamente e sintatticamente al primo.

⁹ Il testo mostra attribuzione difforme nei manoscritti; Appel, seguendo la rubrica di T, lo consegnò a Peire Rogier (Peire Rogier [Appel]: 82), mentre la maggior parte dei commentatori successivi segue l'attribuzione di a² e del canzoniere del Conte di Sault (Sa), attribuendolo a Aimeric de Sarlat (cf. Aimeric de Sarlat [Fumagalli]: 161-2 e Aimeric de Belenoi [Poli]: 22).

¹⁰ I canzonieri EMR forniscono due versioni alternative della prima *tornada* l'una di seguito all'altra; la presenza, nella seconda redazione, di un destinatario ulteriore rispetto a *Linhaure* rende assai probabile la paternità del trovatore per entrambi i congedi. Sorgono dubbi anche per 167,37, che presenta ben 5 *tornadas* attestate in maniera diseguale in 9 dei 17 testimoni.

(354,13),¹¹ Peirol (366,27a) e, con qualche dubbio, 406,7, 9, 13 di Raimon de Miraval.¹²

L'adeguamento funzionale del testo a mutate condizioni storiche può inoltre investire altre parti oltre la *tornada*. Particolarmente istruttivi, in questo caso, sono gli esempi riportati da AValle relativi, nuovamente, a Peire Vidal, che avrebbe introdotto *coblas* in testi a dominante genericamente amoroso-cortese proprio in relazione al tema, ovviamente attualissimo, della spedizione in Terrasanta.¹³ A riprova della sicura esistenza di tale procedimento possono aggiungersi anche altri testi, fra cui spiccano quelli di Gaucelm Faidit; benché la critica mostri incertezze nella valutazione di elementi passibili di interpretazione "autoriale" (ciò avviene ad esempio per le *tornadas* alternative di 167,9),¹⁴ sembra indubbio che Gaucelm abbia innestato il tema della crociata su testi originariamente cortesi almeno in BdT 167,58, le cui due redazioni possono essere datate rispettivamente *ante* 1197 e non oltre il 1202¹⁵ e, in forma più dubitativa, in BdT 167,9 e 167,33.¹⁶

È quindi accertato, da un lato, che dal *ric thesaur* delle proprie composizioni i trovatori sceglieranno di variare le parti finali dei testi a fini prettamente funzionali e, dall'altro, che lo specifico tema della crociata poteva essere trapiantato su una canzone di tema originariamente amoroso anche in zone alternative alla *tornada*.

¹¹ Nella sua edizione di Peire Vidal AValle afferma che la *tornada* trasmessa dai soli AD possa essere tanto apocrifa quanto d'autore (Peire Vidal [AValle], II: 261).

¹² Alcune canzoni di Raimon de Miraval presentano più congedi con diversi dedicatari, talora attestati concordemente da più manoscritti: un buon esempio può essere BdT 406,46, dotata di ben quattro *tornadas*, ciascuna dedicata a uno dei quattro *senhal* abituali nella poetica di Miraval, ma trasmessi dalla maggioranza dei dieci testimoni che trasmettono la canzone. Ciò consiglia quindi prudenza nel valutare la presenza di congedi apparentemente alternativi nel suo canzoniere.

¹³ BdT 364,11, cf. AValle 1993: 48-9.

¹⁴ Si vedano risp. l'edizione Mouzat, che leggeva la *tornada* alternativa di R come redazione d'autore, e Meliga 2011, che riconduce l'alternanza alla *varia lectio*.

¹⁵ Per una discussione in merito si veda l'edizione fornita da Giorgio Barachini per il database *Rialto* (vedi bibliografia).

¹⁶ Nel primo caso la *tornada* viene sostituita da una strofa, testimoniata dal solo a¹, in cui si evoca la partenza per la Terrasanta, ma va segnalato che il tema era già sviluppato nella *cobla* precedente, trasmessa concordemente da ABCD^aIKNN²Ra¹. Riguardo a 167,9, invece, Mouzat aveva ipotizzato una redazione stratificata in virtù dei riferimenti storici della IV *cobla*, ma si veda Meliga 2011 per una convincente messa a punto della questione.

Possibili redazioni autoriali nelle *tornadas* possono anche essere riconosciute anche in nuclei privi di elementi storici o d'occasione; un requisito essenziale è comunque la chiara opposizione fra i testimoni nel presentare le due versioni alternative – talora entrambe dirette a giullari o dedicate a donne sotto forma di *senhal* – in gruppi di manoscritti appartenenti a una famiglia o a una costellazione coerente, oppure in attestazione unica. Questi si ritrovano in larga maggioranza in tradizioni di poeti risalenti soprattutto al XII secolo (o ai primi decenni del successivo), ma s'inseriscono in un contesto più ampio in cui le *tornadas* esibiscono un'instabilità congenita, fino a una vera e propria dispersione.¹⁷ Il motivo, verosimilmente, si deve proprio alla relativa indipendenza, e quindi alla volatilità, di questo elemento testuale rispetto alle *coblas*, anche in ragione di una possibile eliminazione o modifica da parte dei giullari nel momento di eseguire la canzone o il sirventese presso un pubblico diverso da quello menzionato nell'*envoi*.

Non si deve cadere quindi nell'errore di applicare acriticamente il criterio avalliano a tutti i casi in cui la tradizione prevede almeno due versioni concorrenti di una *tornada*. L'analisi di Lucia Lazzerini sul *vers* di Marcabru *Al prim començ de l'invernailh*,¹⁸ per il quale lo stesso Avelle aveva parlato di varianti d'autore, ha ad esempio dimostrato persuasivamente come una serrata analisi ecdotica possa ricondurre le divergenze alla dinamica della trasmissione manoscritta, razionalizzando le vicende della tradizione.

2.

Gettando uno sguardo sui casi più evidenti di dispersione delle *tornadas*, si possono trovare altri testi in cui l'ipotesi della variante d'autore solle-

¹⁷ Nel fenomeno dell'atomizzazione delle *tornadas* va poi segnalata la possibile presenza di elementi spuri o, come avviene nel caso di BdT 370,9 (Perdigo), di modifiche da parte dei copisti per rafforzare la loro ipotesi attributiva di un testo. Fra i diversi casi menzionabili, si ricordi ad esempio BdT 132,7 di Elias de Barjols, nel quale il congedo alternativo aggiunto da Ef presenta tutte le caratteristiche di una riscrittura seriore (si veda da ultimo Elias de Barjols [Barachini]: 320). Più dubbioso è invece il giudizio su BdT 167,30 di Gaucelm Faidit: Mouzat definisce «aberrante» la *tornada* fornita dal solo R, che presenta un verso ipometrico, ma non ci sono elementi certi per decretarne con sicurezza l'apocrifia (cf. Gaucelm Faidit [Mouzat]: 107).

¹⁸ Lazzerini 1993: 629-48.

va qualche dubbio. Esaminando, ad esempio, la tradizione di Folquet de Marselha, la canzone *Tan mou de cortesa razço* (BdT 155,23) vede ABIKP trasmettere un congedo privato della dedica a *N'Aziman* che si legge nella versione di CETV, ma che non appare come vera e propria *tornada* alternativa,¹⁹ presentando piuttosto diverse analogie:

ABIKP

E ja· n morai, mas mout m'es gen
s'ieu muor per lieis, c'am finamen
pois a morir m'er eissamens.

CETV

N'Aziman, molt m'estara gen
qu'ieu mor per midons dousamens
mas a morir m'er eissamens.

(Folquet de Marselha [Squillacioti]: IX, vv. 61-3, 64-6)

L'ultimo editore di Folchetto presume che entrambi i congedi siano di mano autoriale,²⁰ ma si tratterebbe di un caso piuttosto raro, in cui cioè la doppia redazione non produce due elementi distinti, bensì evidenzia una semplice mutazione da un testo comune. Non pare quindi infondata l'ipotesi di Stroński per cui il primo dei due congedi sarebbe una "degradazione" del secondo²¹ o, per meglio dire, un'alterazione pienamente comprensibile nel contesto di elevata adiaforia visibile nel testo, evidenziato infatti da Squillacioti attraverso una presentazione sinottica dei due raggruppamenti di manoscritti, definiti rispettivamente α e β (ad esempio, 10 *no s'eschai / no·s cove*; 18 *per que cella cui obezès / que· l bela cui ieu soi aclis*; 26 *q'ieu ai anc sempre / quar maintas vetz ai*; 32 *liges / sobgetz*; 58 *cum la puosca vencer sufren / que Merces la· m venca breumen*, ecc.).²²

Non meno interessanti sono le *tornadas* di due *vers* di Guglielmo IX. Nel primo caso (*Companho, farai un vers qu'er covinen*, BdT 183,3) il congedo si legge soltanto nel manoscritto E, ma la semplice assenza nell'altro testimone (C) non basta a dimostrare la mano autoriale, poiché potrebbe essere frutto di una semplice caduta – cosa che avviene con frequenza nella tradizione delle *tornadas* – nel canzoniere narbonense. Nel secondo caso, *Farai un vers de dreit nien* (BdT 183,7), gli stessi due mano-

¹⁹ Da segnalare che la redazione della *tornada* in N si associa a quella di CETV, presentando però diverse varianti e aggiungendo due versi.

²⁰ Folquet de Marselha (Squillacioti): 248.

²¹ Folquet de Marselha (Stroński): 192.

²² Del raggruppamento α , oltre ai mss. sopra indicati, fanno parte anche Oa, mentre in β si deve aggiungere R: questi ultimi non presentano *tornadas*.

scritti trasmettono le due varianti *ves Anjau C*, *enves Peitan E* nell'*envoi*; Maria Grazia Capusso intravede due versioni d'autore nella modificazione del toponimo verso cui si invia il *vers*,²³ ma non va sottovalutata un'indicazione fornita dall'edizione di Bond, il quale ricorda la presenza del toponimo *Peiteus* nella rubrica associata al testo, che potrebbe quindi avere generato una lezione da considerarsi *facilior* nella redazione di E.²⁴

Escludendo però i casi che coinvolgono le *tornadas* e quei testi in cui l'innesto di elementi legati ad avvenimenti storici permette di individuare una stratigrafia delle varie redazioni, esistono altri casi per i quali si sono supposte varianti d'autore, secondo diversi procedimenti. Essi esibiscono un coefficiente di adiaforia così alto da autorizzare non solo la plurima redazione d'autore, ma anche l'ipotesi del rifacimento. Per valutare in modo equilibrato ogni singolo caso è però conveniente postulare i principi per cui è lecito evocare l'una o l'altra categoria:

1) presenza dell'archetipo. Escludendo i casi delle *tornadas*, laddove l'esame ecdotico ravvisa l'esistenza di un archetipo la possibilità della variante d'autore viene meno, in favore del rifacimento;²⁵

2) alto coefficiente di adiaforia. La presenza di varianti adiafore non deve ravvisarsi solo sporadicamente ma investire ampie porzioni di testo. Il valore di tali varianti va stabilito, com'è ovvio, una volta espunti tutti gli elementi che indichino *lectiones faciliores*, banalizzazioni o fraintendimenti del copista;

3) presenza di errori. In stretta relazione con il parametro 2, laddove il rapporto fra i due testi concorrenti riveli un'alta occorrenza di lezioni errate in una delle due redazioni, anche in questo caso la variabile autoriale va considerata con molta cautela. Vero è che il testo potrebbe trasmettere le vestigia di una stesura d'autore turbata solo in seguito da errori dovuti al processo di trasmissione: il parametro, insomma, è essenzialmente statistico-probabilistico.

Un caso che dimostra più di altri la forte incertezza nella critica all'ora di dimostrare l'ipotesi delle varianti d'autore è senza dubbio *Au-*

²³ Capusso 1987: 194, 196.

²⁴ Cf. Guglielmo IX (Bond): 64, n. 46.

²⁵ Giovanni Orlandi osservava che la presenza dell'archetipo non esclude automaticamente la possibilità di redazioni plurime (Orlandi 2008: 32; cf. a tal proposito anche Contini 2014: 12-3), ma la dinamica rilevata nei testi mediolatini non pare potersi applicare fruttuosamente alla tradizione dei trovatori, per ragioni che si cercheranno di spiegare *infra* nell'articolo.

jatz de chan di Marcabru (BdT 293,9). Il *vers* era stato edito nel 1957 da Roncaglia, il quale sottolineava le mutazioni nella disposizione dei *couplets* delle strofe II-VII fra le versioni di AIK, da una parte, ed E, dall'altra, e ne spiegava la genesi supponendo che il testo trasmesso da E rappresentasse una «prima stesura».²⁶ Qualche anno più tardi, Barbara Spaggiari individuava alcuni tratti della versione di AIK come maggiormente vicini all'originale (ad esempio, il guasconismo *surra* al v. 9 in luogo di *fura*),²⁷ in seguito sostituiti nella versione, che ella riconosceva come autoriale, testimoniata da E.²⁸ In quest'ultima, inoltre, Marcabru avrebbe aggiunto le ultime due strofe, che contengono la dedica a *N'Anfos*, testimoniando quindi l'intenzione di recarsi in Spagna.²⁹ L'ultimo contributo in ordine cronologico, ad opera di Ruth Harvey,³⁰ riprende in mano la questione negando la possibilità delle varianti d'autore e riconducendo le marcate differenze delle due versioni alle traversie della trasmissione testuale; lo stesso impianto argomentativo si ritrova infine nell'edizione critica di Marcabru pubblicata nel 2000 dalla stessa Harvey assieme a Simon Gaunt e Linda Paterson.³¹

L'ipotesi di Roncaglia presenta indubbiamente alcune criticità. In primo luogo, per giustificare un evidente errore di E, che nei versi 15-16 rompe la struttura a rime interne del componimento, egli invoca l'esistenza di «concetti schiettamente marcabruniani»³² ammettendo l'autenticità della lezione, laddove invece sembra poco probabile che il giullare guascone abbia diffuso un testo imperfetto (la questione è centrale: ci torneremo più avanti). Sono poi assennate le motivazioni addotte da Spaggiari per rifiutare la recenziorità di AIK, sia per l'appena citata infrazione al sistema di rime interne, sia per alcuni episodi di eteometria chiaramente visibili in E.³³ Tuttavia, anche Spaggiari si spinge troppo in là nel valutare la stratigrafia del testo, poiché, stabilita la probabile antichità della redazione AIK rispetto a quella di E, attribuisce a sua volta le imperfezioni testimoniate da E a una versione d'autore. Il

²⁶ Roncaglia 1957: 21.

²⁷ Spaggiari 1993: 299.

²⁸ Da menzionare anche l'ipotesi di Amelia Van Vleck 1991: 91-7, che interpreta le differenze fra i due testi sotto la chiave di lettura della *mouvance*.

²⁹ Spaggiari 1993: 300.

³⁰ Harvey 1998: 105-35.

³¹ Gaunt-Harvey-Paterson 2000.

³² Roncaglia 1957: 22.

³³ Spaggiari 1993: 302.

summenzionato passaggio da *surra* a *fura*, però, andrà piuttosto ricondotto a un classico processo di banalizzazione dovuto al conflitto diastematico fra la lingua dell'autore e quella del copista:³⁴ con ogni evidenza, il guasconismo *surra* doveva risultare poco comprensibile a un amanuense di altra provenienza, il quale avrà provveduto ad operare una sostituzione *facilior* con *fura*, facilmente spiegabile anche dal punto di vista paleografico (confusione fra i grafemi di *s* alta e *f*). Stessa cosa vale per l'infrazione delle rime interne che – come avverte Harvey³⁵ – si dovrà molto più facilmente alla trasmissione manoscritta che non alla volontà dell'autore, al quale si dovrebbe attribuire la gravosa responsabilità di avere diffuso un testo vistosamente imperfetto.

Resta il problema delle strofe dedicatorie presenti soltanto in E, che tuttavia è risolto in modo soddisfacente da Harvey. In primo luogo, AIK sono privi non solo delle ultime due *coblas*, ma anche dell'ultimo verso della settima: indizio evidente di una perdita testuale dovuta ad accidenti materiali del modello comune e non di aggiunte d'autore in E. Inoltre, la stessa Harvey osserva giustamente come l'*Anfos* menzionato nella settima strofa, come detto attestata concordemente da tutti i mss., sia lo stesso che ricorre nella *cobla* dedicatoria del solo E;³⁶ è insomma ampiamente dimostrato che nemmeno la parte finale del testo presenta elementi bastevoli a individuare varianti d'autore. *Anjatx de chan* va quindi derubricata da esempio paradigmatico della variante d'autore – come avveniva nel manuale di Avalor, che seguiva la lettura di Roncaglia – per consegnare le divergenze fra le due redazioni a normalissimi fatti di copia.

Vi sono altri casi in cui le ipotesi della variante d'autore si rivela improbabile o infondata. Un caso esemplare è quello del *vers* di Peire d'Alvernhe BdT 323,17, nel quale l'editore Aniello Fratta³⁷ individua due redazioni autoriali nelle versioni dei mss. ABDEIKNa¹z, da una

³⁴ Harvey riconduce invece l'alternanza fra la vibrante semplice e geminata all'errore di copia, non avvedendosi però del simile caso che si presenta nelle lezioni di Ca¹ in BdT 293,18, sul quale si tornerà alla fine di questo contributo. Secondo la studiosa inglese la divergenza *surra* / *fura* sarebbe dovuta a una diffrazione proveniente da un archetipo danneggiato (1998: 112-3).

³⁵ Harvey 1998: 109.

³⁶ *Ibi*: 117.

³⁷ L'ipotesi di Fratta si basa su un suggerimento del volume di Avalor, presente in una parte di aggiornamento bibliografico ad opera di Leonardi 1993: 50, nel quale si segnalava uno studio di Antonio Cannistrà rimasto però inedito da allora (Peire d'Alvernhe [Fratta]: 112).

parte, e C, dall'altra. Il rapporto fra queste due stesure alternative consisterebbe in una palinodia o *retractatio*, poiché al rifiuto dell'«opportunisto erotico»³⁸ teorizzato da Bernart Marti in BdT 63,5 della prima stesura subentrerebbe nella seconda una sostanziale adesione alle idee bernardiane. Le principali varianti adiafore e le differenze strutturali possono sintetizzarsi nel seguente schema:

	ABDEIKNa ¹ z	C
13	<i>pres</i>	<i>perpres</i>
22	<i>mas al sagramen passar</i>	<i>pus al sacrament a far</i>
24	<i>mil vetz i sui</i>	<i>cent en ve hom</i>
	cobla v	om.
31	<i>a Dompnidieu</i>	<i>adoncx dei</i>
32	<i>per q'ieu sia enamoratx</i>	<i>de que sia mais presatz</i>
35-36	<i>e platx me car sui issitz</i>	<i>totx temps ai faitx plaitx aunitx</i>
	<i>de la terra on fui noiritx</i>	<i>don mi tenc per avolitx</i>
37	<i>amor</i>	<i>amia</i>
42	<i>tot cant mi</i>	<i>de quan qu'en</i>
44	<i>qui la cuida autra trobar</i>	<i>qui autra la vol sercar</i>
	om.	congedo (vv. 49-50)

A una prima lettura, il grado di reale adiaforia fra le due versioni non appare altissimo; i luoghi ove si osserva la maggior variazione in termini semantici sono i vv. 22, 24, 32 e 35-36, mentre nel v. 44 il passaggio da *trobar* a *sercar* in C avviene per eliminare la rima identica – che costituirebbe quindi la lezione originale – instaurata con il v. 46 negli altri manoscritti. Le motivazioni esposte per sostenere l'ipotesi della variante autoriale in favore del rifacimento sono però quantomeno malcerte. In primo luogo, non è bastevole, come fa Fratta, avanzare la correttezza delle lezioni di C, affermando che i rifacimenti «tendono ad alterare in profondità la struttura testuale»;³⁹ come a dire che un rifacimento deve per forza essere portatore di lezioni errate. Inoltre, se è vero che C non presenta lezioni manifestamente errate, nondimeno in esso si leggono alcune banalizzazioni e incomprensioni. A tal proposito, si legga la quarta strofa, nella quale, dopo aver affermato di essere costretto in un *caslar* nel quale deve difendersi dai suoi nemici, il trovatore introduce la

³⁸ Peire d'Alvernhe (Fratta): 113.

³⁹ *Ibi*: 112.

figura del portiere che, dopo aver promesso di non fare entrare nessuno, rompe il giuramento rendendo il poeta *escarnitz*:

ABDEIKNa¹z

C

Si· l portiers me vol iurar
c'autre no· i lais intrar,
segur poirai gerreiar;
mas al sagramen passar
tem que serai escarnitz,
que mil vetz i sui falhitz.

Si· l portiers volgues iurar
q'autrui no· i laisses intrar,
segur pogra guerreiar,
pus al sagrament a far
fes mi esser escarnitz,
que cent en ve hom falhitz.

(Peire d'Alvernhe [Fratta]: n° 14 a-b, vv. 19-24)

Come si vede, in C l'avversativa *mas* viene sostituita da *pus* con valore causale («poiché nel giurare [il portiere] mi ha gabbato»), rendendo incongruo il dettato poetico: il verbo *passar* associato al *sagramen* spiega infatti la rottura del giuramento da parte del portiere, mentre la presenza del verbo *far* in C, che va riferito per forza al *portiers*, costringe Fratta a tradurre «dopo che mi gabbò nel prestare [io] giuramento», introducendo una variabile ancor più inesplicabile (a quale giuramento del poeta si fa riferimento?). Risulta quindi evidente che qui C comprende male il testo e lo rimaneggia in modo piuttosto maldestro.

Tuttavia, ciò che maggiormente non convince nella lettura di Fratta è proprio la supposta palinodia. Essa sarebbe veicolata essenzialmente dalle varianti dei versi 31-32, 37 e 41, che attesterebbero l'abbandono della condanna della *fals' amor* in favore dell'esaltazione del piacere fine a sé stesso. Un segnale di questo repentino passaggio si troverebbe nell'alterazione da *amor* a *amia* nella strofa VII, laddove, però, si fatica a ravvisare un mutamento radicale. L'unica differenza della versione di C è infatti la soppressione dell'ipotesi di Amore rendendo la donna oggetto del verbo *trobar* (*mi lais Dieus trobar / on ia no· m puesca fiar*): ma il significato delle parole di Peire non cambia. Ancora meno comprensibile assegnare un valore allusivo all'appagamento erotico al passaggio da *garitz* (ABDEIKNa¹z) a *guaritz* (C) due versi più avanti nella stessa strofa;⁴⁰ non solo, infatti, è noto ai provenzalisti quanto la tradizione trobadorica abbondi, nella *varia lectio*, di scambi fra lemmi in *ga-* e in *gu-*, ma, soprattutto, la stessa variante si osserva proprio in un altro luogo del te-

⁴⁰ *Ibi*: 114.

sto di Peire, al v. 16 (*gar* ABDEIKNa¹z *guar* C). Infine, l'editore dell'alverniate afferma che si passerebbe, fra le due versioni, dall'essere *enamoratz* alla ricerca di *solatz*, mentre i due termini appaiono contemporaneamente, e per lo più in rima, nella versione di ABDEIKNa¹z.

Leggendo insomma con attenzione le due versioni viene da pensare che se Peire avesse davvero voluto cambiare direzione al dettato poetico testimoniato oggi dalla maggior parte dei manoscritti, avrebbe sostanzialmente fallito; davvero troppo tenui – se non inconsistenti – le mutazioni semantiche fra una versione e l'altra per autorizzare l'idea di una palinodia, e evidenti gli indizi di un certo deterioramento delle lezioni in C. In definitiva, le modifiche della redazione di C si dovranno ad una tradizione attiva che, com'è noto ai provenzalisti, trova molto spesso espressione nella tradizione linguadociana e, più specificamente, proprio nel canzoniere conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi.⁴¹

L'ipotesi di varianti d'autore può inoltre emergere da un errore di prospettiva nell'analisi ecdotica. Ciò sembra avvenire nell'edizione Chiarini di *Quan lo rossignols el foillos* di Jaufré Rudel (BdT 262,6),⁴² nella cui tradizione egli riconosce versioni autoriali nelle redazioni di ABDIKMN²Sga¹e, da una parte, e CER dall'altra. Quest'ultima, sempre secondo l'editore di Jaufré, rielabora fortemente le strofe II-III oltre a sopprimere la strofa IV e, limitatamente a CE, aggiunge una sesta strofa che, con minime varianti, è presente anche in Me:

ABDIKMN ² Sga ¹ e	CER
Quan lo rossinhols el foillos dona d'amor e·n quier e·n pren, e mou son chan jauzen joios e remira sa par soven, e·l riu son clar e·l prat son gen, pel novel deport que reingna, mi ven al cor grans jois jazer.	Quan lo rossinhols el folhos dona d'amor e·n quier e·n pren e mou son chan jauzent joyos e remira sa par soven e·l riu son clar e·l prat son gen, 5 pel novel deport que renha mi vaial grans jois al cor jazer.
D'aquest'amor son tan cochos que, quant eu vau vas leis corren, vejaire m'es qu'a reusos m'en torn e qu'ela m'an fugen.	D'un'amistat suy enveios, quar no sai joia plus valen c'or e dezir, que bona·m fos 10 si·m fazia d'amor prezen:

⁴¹ Per un'analisi approfondita del manoscritto, ancorché limitata a un numero ristretto di trovatori, si veda ora Leon Gómez 2012.

⁴² Jaufré Rudel (Chiarini): n° VI.

E mos cavals i cor tan len, greu er c'uimais i ateingna s'Amors no la·m fa remaner.	que· l cors a gras, delgat e gen e ses ren que· i descovenha; es amors bon'ab bon saber.	
De tal domna sui cobeitos, a cui non aus dir mon talen; ans, quant remire sas faissos, totz lo cors m'en vai esperden. E aurai ja tan d'ardimen que l'aus dire per sieu mi teingna, pois d'als non ll'aus merce querrer?	D'aquest'amor sui cossiros vellan e pueis sompnhan dormen: quar lai ai joi meravelhos, per qu'ieu la jau jauzitz jauzen. Mas sa beutatz no· m val nien, quar nulhs amicx no m'essenha cum ieu ja n'aia bon saber.	15 20
A! com son siei dit amors e siei fait son fin e valen: qu'anc non nasquet sai entre nos neguna c'aia cor tan gen; graille es, fresc'ab cors plazen, e non cre genser s'enseingna, ni anc homs non la poc vezer.	D'aquest'amor sui tan cochos que quant ieu vau ves lieis corren vejaire m'es qu'a reversos m'en torn e qu'ela·s n'an fugen. E mos cavals vai aitan len, a greu cug mais que i atenha s'ela no· s vol aremaner.	25
Amors, alegre· m part de vos per so car vau mon mieillz queren; e son d'aitan aventuros qu'enquar n'aurai mon cor jauzen: la merce de Mon Bon Guiren, que·m vol e m'apel'e·m deigna e m'a tornat en bon esper.	Amors, alegre· m part de vos per so quar vau mo mielhs queren; e sui en tant aventuros qu'enqueras n'ai mon cor jauzen: mas pero per mon Bon Guiren, que· m vol e m'apell'e· m denha m'es ops a parcer mon voler.	30 35
E qui sai rema deleitos e Dieu non siec en Belleen, no sai cum ja mais sia pros ni cum ja venh'a guerimen; qu'ieu sai e crei, mon escien que selh cui Jhesus ensenha segur' escola pot tener.	E qui sai rema deleitos e Dieu non siec en Belleen, no sai cum ja mais sia pros ni cum ja venh'a guerimen; qu'ieu sai e crei, mon escien, que selh cui Jhesus ensenha segur'escola pot tener.	40

(Jaufré Rudel [Chiarini]: n° VI a-b)

In realtà, parlare di rielaborazione della seconda e terza *cobla* in CER è improprio, poiché esse sono unità del tutto indipendenti: l'unico elemento in comune si ha infatti nell'uso del sintagma iniziale *d'aquest amors* nella seconda strofa di ABDIKMN²Sga¹e e nelle strofe III-IV di CER. Siccome, come avverte lo stesso Chiarini, la perfezione formale delle *coblas* risulta ben lontana da altri episodi di stanze stravaganti nella tradi-

zione di Jaufré Rudel, deve risultare che esse siano di mano dell'autore; ma perché non pensare all'ipotesi assai meno onerosa che siano i codici linguadociani a consegnare la versione più completa del testo – pur privata della quarta strofa di ABDIKMN²Sga¹e, ma la perdita di *coblas* è un fenomeno non raro nella tradizione provenzale – invece che supporre due versioni d'autore? Il giudizio di Chiarini sorge dall'immagine del canzoniere C come testimone fortemente propenso alle innovazioni e alle riscritture, le quali, però, non si dovranno ascrivere al copista di C, ma piuttosto alle sue fonti (in particolar modo, le fonti α e ω – quest'ultima extrastemmatica – alle quali ricorrono CR, la fonte *CE* e una fonte propria *C*).⁴³ Da ciò deriva spesso l'esclusione programmatica della testimonianza di C, mentre sappiamo che il codice, pur nella sua indubbia propensione al *remaniement*, presenta in diversi casi lezioni migliori e una tradizione più completa (basti pensare ai numerosi *unica*). Per chi scrive sembra più logico pensare a un testo più integro in C, che sia stato privato in ABDIKMN²Sga¹e di due delle strofe testimoniate in CER e del congedo; come si vedrà più avanti, questa dinamica di selezione da parte dei codici orientali (ai quali qui si associa il catalano Sg) non è propria solo della tradizione rudelliana.

Un altro esempio che va sottratto dall'opzione autoriale e consegnato alle più comuni traversie della trasmissione manoscritta è *Era· m requier sa costum' e son us* di Raimbaut de Vaqueiras (BdT 392,2). È merito di Federico Saviotti avere posto l'attenzione sulle numerose varianti visibili tra la versione di ADN²POT, quella di un gruppo di manoscritti di tradizione occidentale (CD^cEJMPRSga¹) e quella riconducibile alla “terza tradizione” di Aalle, rappresentata qui dal codice U.⁴⁴ Quest'ultima, oltre a dimostrare in molti casi di non comprendere il modello fornendo lezioni poco comprensibili, offre alcune varianti adiafore, che però

⁴³ Jaufré Rudel (Chiarini): 109. Questo atteggiamento critico verso C è costante nei provenzalisti, per lo meno a partire dall'articolo di István Frank 1952. Sugli apporti delle fonti α e ω si veda ovviamente Aalle 1993: 90, 103, mentre per la fonte CE si veda ora Menichetti 2015: 187-97. Riguardo alle fonti esclusive di C, si consultino De Conca 2003 per gli *unica* del manoscritto e, più in generale, Monfrin 1955; utile, benché purtroppo largamente incompleta, l'analisi relativa ad alcuni autori del canzoniere effettuata in León Gomez 2012.

⁴⁴ Saviotti 2009; l'autore ha poi pubblicato il testo in edizione critica, preceduta da un ampio commento, nel 2013. Riguardo alla “terza tradizione” avalliana, si vedano le riserve espresse in Barbieri 2006 e in Resconi 2014: 28-47.

Saviotti non considera come indizio per una redazione alternativa, soffermandosi invece sulla prima *tornada*, che riproduco di seguito:

ADN²POT

Belh Cavalier, en vos ai m'esperansa
e, quar vos es del mon la plus prezans
e la plus pros, no mi deu esser dans
quar vos mi des cossell e m' fost fermansa.

U

Bels cavaliers, en vos ai m'antendansa
per q(u)ar es del mond la plus presanz
e la plus bella e no m' deu esser danz
q(u)e m' on dones conseilz e nos fianza.

(Saviotti 2009: 239, vv. 41-44)

La particolarità di questa *tornada* è la ripresa dei rimanti della prima strofa in ordine invertito. Secondo Saviotti un copista non avrebbe potuto rendersi conto dell'artificio impiegato da Raimbaut; le varianti *atendansa* in luogo di *esperansa* e *fianza* per *fermansa*, riprese regolarmente dalla prima *cobla* in U, andrebbero quindi imputate all'autore stesso. Il presunto ruolo "passivo" del copista in favore dell'intervento autoriale suscita però qualche perplessità, in una tradizione come quella trobadorica che si suppone non solo molto attiva e interventista, ma anche in alcuni casi "filologicamente" avvertita (basti pensare all'esistenza di *editiones variorum* o ai diversi esempi di lezione ottenuta per collazione nello *scriptorium* in manoscritti come D o H). L'alternanza dei rimanti produce sì lezioni equipollenti, ma ricade nello stesso spettro semantico (e, per quanto riguarda *fermansa* / *fianza*, anche latamente morfologico): dovremmo supporre insomma che Raimbaut avesse deciso di cambiare un testo già consegnato alla tradizione e renderlo pubblico utilizzando di fatto due sinonimi, che non mutano significativamente il dettato né introducono gli elementi tipici delle *tornadas* d'autore (l'invio a un giullare, la dedica a una dama, la menzione di diversi toponimi). Va inoltre ricordato che non solo nel canzoniere laurenziano, ma anche in EMSg (quindi, in codici risalenti alla tradizione occidentale), l'ultimo verso della *cobla* conclusiva – quella che precede il congedo – muta il rimante *desiranssa* in *asperanza*, che coincide proprio con il primo rimante della *torna-*

da degli altri manoscritti (*esperansa*). È quindi probabile che la lezione originaria fosse *speransa* anche in questa fonte (forse per la necessità di evadere la *tornada capfinida*) e che un copista abbia provveduto a sostituirla, anticipandola al verso precedente, per salvaguardare il meccanismo di ripresa dei rimanti dalla prima *cobla* in ordine inverso. Se il principio dell'economia vale in questo frangente, è meno gravoso supporre che la presenza di queste varianti sia dovuta ad innovazioni di copista che non ad una redazione autoriale; redazione che, ripeto, non farebbe altro che sostituire due parole con due quasi-sinonimi.

Altro caso poco dibattuto è quello di BdT 210,2 di Guillem de Berguedà. L'editore del poeta catalano, Martín de Riquer, aveva avanzato con cautela che la redazione di Sg, alternativa rispetto a quella di ACDD^aIKw, potesse essere ascritta allo stesso autore, benché, come egli stesso avvertiva, le differenze fra le due versioni riguardino più la forma che il contenuto.⁴⁵ Poiché il testo non è più stato analizzato dall'edizione del 1971,⁴⁶ riporto di seguito le varianti da ritenersi adiafore (espungendo quindi gli errori e le *lectiones faciliores*):

- 1 *can l'ivern ni* Sg *Ar el mes que* A *Ara mens que* DD^aIK
- 2 *ni· l'glatz ni· l* Sg *e· l'gel e· l* ACDD^aIKw
- 4 *quem fetz* Sg *que· m dis* ADD^aIKw *que dis* C
- 5 *c'anc no m'i val* Sg *e pois non m'en val* ACDD^aIKw
- 12 *la gençer* Sg *la mieiller* ACDD^aIKw
- 13 *que sia de ça entre* Sg *dompna que sia demest* Aw *de ves* CDD^aIK
- 19 *que sia de* Sg *e la gençer de* ACDD^aIKw (cf. 12 *gençer* Sg)
- 26 *ferir encoratjos* Sg *ferir plus voluntos* Ad *volontos* D^aIK *tan coratjos* C
- 28 *no mouria* Sg *no· is darion* A *nos darian* CDD^aIK
- 29 *Arnaldo* Sg *Arnaudon* ADIKw *Arnaldon* D^a
- 33 *fol* Sg *fals* ADD^aIKw
- 34 *que mais val qu'en sa cort plaidei* Sg *qu'en farai dreich a sa mercei* AD-D^aIKw
- 35 *et qu'el ne sia poderos* Sg *e mandamen* AD^aw *voluntairos* DIK
- 36 *qu'en farai dret volenteros* Sg *E ve.m mieills q'en sa cort plaidei* Aw *e vem* AD
E ven D^aIK
- 37 *e manamet en sa mercey* Sg *e q'el en sia poderos* ACDIKw *en sa poderos* D^a

⁴⁵ Guillem de Berguedà (Riquer): 22-3.

⁴⁶ L'opinione di Riquer non cambia nell'edizione pubblicata a Barcellona nel 1996 per i tipi di Quaderns Crema. L'unico contributo relativo alla questione, che si risolve nel negare le varianti d'autore, è ad opera di Ricketts 1974: 893-4.

Si ravvisano inoltre lezioni palesemente errate del gruppo opposto ad Sg ai versi 5-6 (*fèi Sg fès ACDD^aIKw*, *mercei Sg merces ACDD^aIKw*: la struttura a *coblas unissonans* richiede la rima in *-ei*), 17 (*la gençer dona c'anc fos Sg la mieiller e la plus pros ACDD^aIKw*, in cui questi ultimi ripetono il verso 12) e un caso di contaminazione fra le due versioni (o piuttosto l'affiorare di una fonte che accomuna CSg), ravvisabile nel rimante *coratjos* di C che ricalca con ogni evidenza l'*encoratjos* di Sg, laddove gli altri codici hanno *voluntos*. Per chiarezza, si riportano poi l'ultima *cobla* e la *tornada*,⁴⁷ che rappresentano la parte più divergente fra le due redazioni:

Sg	ACDD ^a IKw
Arnaudon, en ton palafrei vai dir a mon seignor lo rei – joglar, non sias temoros, anz sias del dire coitos – que per fals consseill no·m gerrei, qu'eu farai dreich a sa mercei e mandamen volontairos.	Arnaldo, en ton palafrey t'en vay dir a mon seinhe· l rey – joglar, no sies temoros, enans sias del dir cocchos – qu'el per fol cosseyl no· m guerrey, que mais val qu'en sa cort plaidei et qu'el ne sia poderos.
E ve· m mieills q'en sa cort pladei e q'el en sia poderos. E qui m'apella de no-fei non l'en soan negre ni ros.	Qu'eu farai dret volenteros e manament en sa mercey; e qui m'apela de no-fey eu non soan neire ni ros

(Guillem de Berguedà [de Riquer]: n° III, vv. 29-39)

La situazione, come si vede, è in parte analoga a quella di Raimbaut de Vaqueiras: in un testo dotato di molte *lectiones singulares* (quello di Sg), è la parte finale a costituire il banco di prova per l'ipotesi di redazione autoriale. Lo scambio dei rimanti da una versione all'altra non genera una perdita di senso; se nella versione di ACDD^aIKw il poeta afferma «e mi è più utile che io mi difenda alla sua corte e che egli detenga tutto il potere, perché io volontariamente farò valere il mio diritto e mi sottometterò alla sua mercede», in quella di Sg si dice pressappoco «e io farò valere il mio diritto e starò volontariamente ai suoi ordini, e meglio mi difenderà alla sua corte colui che abbia il potere di giudicare». La *tornada* di Sg è però più aderente alla struttura originale poiché mantiene la struttura a *coblas capcaudadas* che informa tutto il componimento, mentre

⁴⁷ Nel solo Sg le due *tornadas* sono riprodotte come un'unità di 4 versi.

negli altri codici è costruita su due semplici rime alternate. Purtroppo non abbiamo riferimenti esterni per capire quale fra le due forme fosse più ammissibile, poiché nei vari testi che sembrano costruiti sul medesimo schema metrico di Guillem⁴⁸ nessuno presenta un congedo di quattro versi (o due di due versi ciascuno). Non vi sono quindi prove sufficienti a dimostrare che si tratti o meno di due redazioni autoriali, ma anche in questo caso viene da chiedersi se realmente Guillem avesse composto due testi simili, privi di reali mutamenti semantici, divertendosi a giocare con l'ordine combinatorio dei rimanti fra l'ultima strofa e il congedo, o se invece tali alterazioni non vadano ascritte più semplicemente ad un copista fortemente propenso all'innovazione. Il fatto che sussistano lezioni errate in ACDD⁴IKw parrebbe inoltre suggerire che il testo di Sg, nonostante la patina linguistica catalanizzante, sia più affidabile rispetto a quello trasmesso dagli altri codici.

Per certi versi simile si presenta la situazione prospettata in uno degli autori di tradizione più complessa, Arnaut Daniel, per il quale Maurizio Perugi ha ipotizzato un interessante caso di varianti redazionali (BdT 29,8). Va detto che il metodo di Perugi ha il merito di introdurre nuovi parametri nella disamina critica della tradizione, introducendo il concetto di "stratigrafia" (applicata, come vedremo, anche ad altri autori come Marcabru) e mettendo in primo piano una variabile, quella della varianza linguistica, non sempre adeguatamente valorizzata dagli editori di testi trobadorici.⁴⁹ Seguendo questo metodo, il testo di Arnaut vedrebbe addirittura tre versioni successive, ordinate in questa successione:⁵⁰

- a) una prima di 5 strofe testimoniata dal ms. a, con la strofa v che, per contaminazione, si ritrova anche in C e HLRUC;
- b) una seconda con l'ingresso del rimaneggiamento della strofa v (v') in MSg e in C (che però mantiene entrambe le versioni);

⁴⁸ Si tratta del tipo indicizzato al n° 133 dal repertorio di Frank 1953-1957. I testi che potrebbero avere un rapporto di filiazione strutturale dal sirventese di Berguedà sono BdT 448,1-2 e 119,1, responsivi fra di loro e, in maniera più mediata, BdT 76,17, 192,4 e 209,2.

⁴⁹ La questione investe ovviamente anche un altro concetto cardinale, quello di diasistema, per il quale si rimanda, in linea generale, a Segre 1979: 65-6.

⁵⁰ L'ipotesi prospettata nell'edizione critica del 1978 è ripresa in un articolo più recente (Perugi 1999b).

c) una terza, infine, con la strofa VI che sostituisce V/V' e introduce una *tornada*.⁵¹

Perugi basa le sue supposizioni su due elementi. In primo luogo, la *cobla* V' ripete i rimanti *Roam* e *Iherusalem* della V, inammissibili a suo giudizio poiché costituenti *mot tornat*; si assisterebbe poi a un processo di normalizzazione strutturale nelle tre redazioni, con la progressiva espunzione della rima limosina del v. 33 e di elementi lessicali avvertiti come dialettismi o arcaismi.⁵² Ora, che le due varianti alternative della quinta strofa conoscessero una circolazione indipendente è evidente ed è reso ancora più chiaro dalla testimonianza di L, dove la seconda redazione si trova scritta a margine: segno che il copista dovette avere di fronte entrambe le redazioni e che non sapesse quale delle due scegliere con sicurezza (una cosa simile avviene in C, che le riporta entrambe ma senza distinzione). La supposta inammissibilità della rima identica si basa però su un trattato come le *Leys d'Amors*, che, come sappiamo, aveva la funzione di sistematizzare l'arte trobadorica in una serie di norme e prescrizioni e non fornisce sempre un'immagine fedele della versificazione provenzale; al contrario, è noto come la ripetizione in sede di rima – sia essa in forma identica o equivoca – non fosse certo sconosciuta nella tradizione occitana.⁵³ Tale fattore non è quindi abbastanza incisivo per decidere se si tratti di una stesura d'autore o se la *cobla* debba essere inserita a testo, come avviene nell'edizione Eusebi.⁵⁴

Ciò che più solleva perplessità sulle ipotesi di Perugi è però una questione di metodo. Identificare una stratificazione autoriale nel groviglio della *varia lectio* e della varianza linguistica pare infatti operazione molto arrischiata, tanto più in un autore che, come Arnaut, conosce una tradi-

⁵¹ Nell'edizione 2015 Perugi semplifica il panorama affermando che la prima stesura si attesterebbe quando Arnaut era in stretta relazione in Aquitania, giusta la presenza di aquitanismi come *acampa* e *rependi*, mentre la seconda sarebbe orientata verso la Navarra; in quest'ultima, l'autore avrebbe «scrupolosamente eliminato qualunque traccia dialettale in rima» (Arnaut Daniel [Perugi 2015]: 189).

⁵² Arnaut Daniel (Perugi 1978): 391-2.

⁵³ Sul tema si veda anzitutto Antonelli 1979: 113-53.

⁵⁴ Nel testo approntato da Eusebi è proprio C a fungere come manoscritto base: per questo motivo entrambe le *coblas* sono messe a testo, eliminando parzialmente il *mot tornat* con l'accoglimento della lezione *Beslem*, attestata appunto solo in C. È però più facile pensare che sia il compilatore del codice narbonense (o quello della sua fonte) ad aver mutato la lezione per non incorrere nella ripetizione, anche perché gli altri codici (HLRUac) trasmettono unanimemente *Iherusalem* (cf. Arnaut Daniel [Eusebi]: n° XII).

zione complessa e piuttosto intricata. Non si vede insomma perché si debbano ridurre all'esclusiva mano dell'autore mutazioni pienamente comprensibili nella dinamica della trasmissione (ad esempio, le lezioni del v. 25 *chausitz* U *grasitz* ACSga), che vanno confrontate con i tanti episodi di spiccata adiaforia dell'intera tradizione trobadorica. Allo stesso tempo, avanzare l'arcaismo linguistico – la menzionata rima limosina, oppure il passaggio dagli "aquitanismi" dei vv. 38 e 40 a forme normalizzate – come fattore di mutamento redazionale da parte dell'autore implica che un poeta del XIII secolo fosse in grado di valutare la presenza di termini dialettali o "arcaici" in rapporto a una supposta *medietas* linguistica, operazione che, come sappiamo, è piuttosto da riferirsi alla tradizione e al complesso rapporto diasistemico che in essa si inverte continuamente nel processo di trasmissione di un testo. Proprio l'analisi della varianza linguistica fra i testimoni nella tradizione di altri autori evidenzia infatti una stratificazione ascrivibile *in toto* alla tradizione; si vedano ad esempio i recentissimi rilievi di Riccardo Viel riguardo ai guasconismi e agli oitanismi in Marcabru, che identificherebbero una fonte antica, collocabile nei piani alti dello stemma, in seguito "depurata" degli elementi linguisticamente spuri dai copisti e non certo dall'autore.⁵⁵

Questo caso, unito ai precedenti che si sono appena discussi, porta poi a riflettere su un parametro esterno ai tre che si sono abbozzati in precedenza per il riconoscimento delle varianti d'autore, che potremmo definire "verosimiglianza". Come indicava Avalor, esistono i presupposti storico-culturali per immaginare che un trovatore potesse diffondere stesure differenti di uno stesso componimento; l'unico elemento mobile nel congegno talvolta estremamente complesso del testo lirico, vale a dire la *tornada*, permetteva infatti che l'autore adattasse la sua creazione alle occasioni in cui esso poteva essere consegnato a diversi esecutori (dei quali conserviamo in moltissimi casi i nomi).⁵⁶ Ben diversa però è la circostanza che presupporrebbe il trovatore divulgare un testo imperfetto (come nel caso di Arnaut Daniel o in *Aujatz de chan* di Marcabru) oppure, come si è visto per il sirventese di Berguedà e la canzone di Raimbaut, rendere pubbliche due versioni in cui le mutazioni non coinvolgono quasi mai l'aspetto semantico e strutturale, limitandosi, di fatto, a

⁵⁵ Viel 2015; per il ruolo delle lezioni conservative nel ms. D e, in generale, nel ramo della tradizione che fa capo a E si veda invece Barbieri 1995: 24-7.

⁵⁶ Per una lista completa dei nomi dei giullari si veda Chambers 1971: 18-33.

cambiare qualche parola. In mancanza di alterazioni consistenti, insomma, la presunta redazione autoriale è di fatto indistinguibile dalla lezione adiafora.

Infine, una considerazione s'impone in merito all'uso del metodo "stratigrafico" per svelare varianti d'autore. Se oggi siamo in grado di leggere due o più versioni differenti di un testo, significa che esse sono entrate nella tradizione in un certo punto della loro storia, e quindi sono state rese fruibili. Per nostra sfortuna, non conosciamo a fondo la dinamica che poteva instaurarsi nel momento tra la produzione e la diffusione di un testo lirico, al di là delle indicazioni leggibili nei componimenti, dai quali si desume che, quando un trovatore aveva in mano un testo che giudicava pronto, lo affidava a un giullare o lo inviava presso le varie corti con le quali aveva intessuto relazioni; ma possiamo immaginare che tale processo riguardasse canzoni completate, alle quali, come si è detto, l'autore poteva decidere di sottrarre o aggiungere uno o più congedi a fini funzionali e pratici. È quindi improbabile che un autore come Arnaut Daniel – famoso per l'estrema perizia formale – potesse consegnare diverse stesure "private" di un suo testo alla diffusione pubblica. Se è utile e affascinante ricostruire, grazie alle informazioni che possediamo, il *modus operandi* di un trovatore del XII secolo,⁵⁷ non sembra però legittimo associarlo a quello di uno scrittore moderno o contemporaneo, del quale o possediamo gli scartafacci, o possiamo comunque ricostruire una vera e propria storia editoriale (penso ovviamente ad Ariosto o Tasso, ma anche a Leopardi o Montale). Per rimanere in ambito medievale, lo stesso celebre episodio in cui Dante denuncia esplicitamente di avere composto due varianti di uno stesso testo cambiandone l'incipit è compreso in un progetto organico – quello della *Vita Nuova* –, completamente autoriale e ben diverso dalla sostanziale aleatorietà con la quale possiamo cercare di ricostruire la dinamica di produzione e propagazione dei testi trobadorici; i quali, lo ricordiamo, circolavano probabilmente isolati o raccolti in gruppi ristretti, se si accetta la teoria gröberiana che vede il *Liederblatt* come unità minima di diffusione testuale.⁵⁸

⁵⁷ Per il quale si rimanda a Perugi 1999.

⁵⁸ Altre possibili varianti d'autore basate sul metodo stratigrafico sono individuate per BdT 80,11 di Bertran de Born (Perugi 1999a: 303) e per alcuni testi di Marcbu, nei quali la presenza di rima identica sarebbe spia di successivi interventi autoriali: ad esempio, avverrebbe così con BdT 293,4 (ripetizione del rimante *soriz*) o BdT 293,5

Sembra insomma più agevole pensare che i pochi casi anzi elencati come esempi di variante d'autore “extra-*tornada*” siano invece sussumibili nel gruppo, certo ben più ampio, di testi che hanno conosciuto una tradizione particolarmente attiva, coinvolgente anche un alto tasso di adiaforia. E sarebbe certamente utile, ancorché improbo, razionalizzare numericamente i casi più corposi di varianti adiafore almeno nei trovatori di tradizione più estesa, per capire la reale portata del fenomeno lungo il suo sviluppo, comprendendo anche i casi più evidenti di diffrazione.⁵⁹

3.

Il concetto di innovazione non può che portarci all'altro problema prospettato all'inizio del contributo, cioè l'esistenza di rifacimenti. I casi più eclatanti, come si vedrà, riguardano Guglielmo IX e Marcabru: si può quindi dire che il fenomeno agisca soprattutto sulle primissime generazioni trobadoriche e ciò, come vedremo, non è un fatto casuale.

Il caso di BdT 183,12 di Guglielmo IX, autore che abbiamo già incontrato nella disamina delle ipotesi di variante redazionale, è forse il più discusso e, per certi versi, uno dei più difficili da risolvere. In sintesi, il testo del ms. C è stato considerato variamente un rifacimento o un esempio di redazione alternativa d'autore;⁶⁰ le principali differenze fra le due versioni – in un contesto di elevata variazione che per esigenze di spazio non si riproduce per intero – sono così riassumibili:

(rimanti *sabuda* e *perduda*), o ancora BdT 293,39 (rimante *enraïgat*); cf. Perugi 2003: 574-5.

⁵⁹ Sulla diffrazione si rimanda ovviamente a Contini 1968 (1986) e al metodo sperimentale basato sul rilevamento sistematico dell'intersezione illustrato da Perugi nei *Prolegomeni* all'edizione di Arnaut Daniel (Arnaud Daniel [Perugi 1978], I: 471-593).

⁶⁰ Per una panoramica sulla ricca bibliografia in merito si leggano Branciforti 1976 e Capusso 1987, ai quali vanno aggiunti almeno Uhl 1990, Zufferey 1993, Guglielmo IX (Eusebi) e D'Agostino 2005.

NV		C	
	<i>coblas</i> I-II		om.
17	<i>simplamentz</i>	17	<i>francamen</i>
	<i>cobla</i> IV		om.
	<i>cobla</i> V		<i>cobla</i> II con forte rimaneggiamento
33	<i>sor, per amor de Deu l'alberguem</i>	15	<i>alberguem lo tot plan e gen</i>
38	<i>et mes m'en sa cambra, el forn</i>	21	<i>meneron m'en a lur forn</i>
	<i>cobla</i> VIII		<i>cobla</i> VI forte rimaneggiamento
52	<i>que· l'fara parlar az estros</i>	35	<i>que li· n'fara dir veritat</i>
	<i>cobla</i> X		<i>cobla</i> VII con forte rimaneggiamento
71	<i>mas eu no· m mogra ges engers</i>	53	<i>coc me, mais ieu per tot aquo</i>
	<i>cobla</i> XIII		om.
	om.		<i>cobla</i> X
	<i>tornada</i> "a"		<i>tornada</i> "b"

L'elemento che salta maggiormente agli occhi e che, come tale, ha suscitato l'interesse degli studiosi, è l'indubbia tendenza verso la *brevitas* dimostrata da C (manoscritto che invece tende spesso all'*amplificatio* testuale), che sopprime le strofe iniziali iniziando la narrazione *in medias res* e, soprattutto, restringendo il dialogo fra le due donne e il protagonista; gli unici elementi aggiuntivi in C sono la *cobla* X, introdotta *ex novo*, e la *tornada* che assegna il *vers* al giullare Monet in luogo del succinto distico che chiude l'altra redazione, testimoniato però dal solo V.

Diversi elementi sembrano dimostrare che la versione di C non sia d'autore. In primo luogo, dalla puntuale analisi ecdotica di d'Agostino si evince la probabile esistenza di un archetipo, individuabile nei versi 71-72 di NV (53-54 di C);⁶¹ in base al principio n° 1 enunciato nelle pagine anteriori, ciò porterebbe ad escludere l'ipotesi della doppia redazione autoriale. Sono poi evidenti gli errori dei versi 35 e 53 in C, che introducono una rima irrelata in un testo che prevede una struttura rimica regolare; a meno che non si imputi l'imperfezione a un errore meccanico di copista – ma sarebbe raro il cambiamento di un rimante – non si può pensare che un'imprecisione così vistosa, che peggiora il testo di NV, sia da ascrivere alla penna di Guglielmo. Molto si è scritto poi sul famoso passo *barbariol, barbariol, barbarian*, che nella versione di C viene sostituito dagli altrettanto celebri versi riconducibili all'arabo *tarrababart / marababellio riben / saramabart*, i quali, variamente interpretati dai numerosi commentatori che vi ci sono cimentati, assumerebbero comunque un signifi-

⁶¹ D'Agostino 2005.

cato una volta depurati dell'ovvia approssimazione nella resa grafico-fonetica.⁶² La genesi di questo passaggio è senz'altro complessa, anche perché investe il tema assai più ampio dell'eventuale conoscenza dell'arabo da parte di Guglielmo e dei rapporti fra la poesia araba e quella romanza delle origini,⁶³ nel caso in cui i versi testimoniati in C siano davvero di sua invenzione: ci si tornerà nel paragrafo 4 di questo contributo.

Riguardo al congedo, infine, alcuni commentatori hanno identificato la solita dinamica di redazioni autoriali alternative, in questo caso testimoniata dal solo V con una *tornada* a eco e da C con una conclusione giocosa che, vista la sua struttura, va considerata non come un'appendice separata dalle strofe, bensì come una *cobla* ulteriore aggiunta al componimento. Quest'ultima funge da chiusura alla narrazione, indirizzando il *vers* ai mariti delle due donne protagoniste del testo, già citati nella prima strofa, con preghiera di uccidere il perfido gatto rosso. Si può pensare che l'autore del testo di C avvertisse il bisogno di collocare un elemento conclusivo, in luogo della chiusa piuttosto brusca data dalla *tornada* di V. Tuttavia, l'assenza del congedo in N rende in realtà V l'unico testimone della *tornada* di due versi: l'ipotesi più economica è quindi assegnare a V, e non a C, l'innovazione della *tornada* "a eco", per sopprimere, a differenza di N, alla caduta di quella originale.⁶⁴

Sgombrate le incertezze sull'ipotesi autoriale, è fuor di dubbio che la fonte di C presenta un testo fortemente rimaneggiato, la cui causa può essere individuata in un atteggiamento di censura filoclericale⁶⁵ o dalla tendenza della versione di C ad applicare il principio della *narratio brevis*.⁶⁶ Ma in quali circostanze si può essere prodotta una divergenza così ma-

⁶² I tentativi di lettura del passo sono i seguenti: «Guardate dietro la porta, donna (oppure: due donne), so che oggi è freddo» (Nykl 1931: CXIII, n. 46); «Chiudete dunque la porta, (che Dio ve la renda) grande! Io so (che voi siete) una donna ipocrita. Che freddo fa!» (Briffault 1945: 191, n. 63); «Tu sei colei che, una volta a Abu Harit, una seconda a Abu Nur ibn Saram, ti sei prostituita!» (Lévy-Provençal 1954: 211); «Tu sorvegli la porta dell'ignominia. Donna di Babele, vieni!, vieni! Con lei è diventato ardente...» (Uhl 1990: 37). Su questo passo del *vers* di Guglielmo si leggano anche Uhl 1991 e Beech 1992-1995.

⁶³ Si ricordino, in merito, almeno Nykl 1946: 371-400 e Lévy-Provençal 1948.

⁶⁴ L'autenticità della *tornada* di C è stata difesa anche da Lejeune 1973: 491. Sulla possibilità di individuare un'innovazione nella *tornada* di V, seppur con molta cautela, si veda anche D'Agostino 2005: 52.

⁶⁵ Lejeune 1973: 127-8.

⁶⁶ Branciforti 1976: 34.

croscopica? Possiamo immaginare una tradizione attiva a tal punto da cambiare non solo un elevato numero di lezioni, ma anche modificare la struttura della narrazione, introdurre una nuova strofa e differenziare un congedo? E dovremmo pensare ad un semplice copista o piuttosto a un vero e proprio poeta, il quale, pur banalizzando diverse lezioni e introducendone due manifestamente errate, sia stato in grado di riscrivere buona parte del testo? Per rispondere a tali questioni è conveniente rivolgersi agli altri casi in cui è legittimo chiamare in causa il rifacimento e provare a trarre, al termine dell'analisi, qualche conclusione.

Il poeta in cui le direttrici metodologiche che s'è provato a tracciare fino ad ora trovano il banco di prova più difficile è senza dubbio Marcabru. Il grado di complessità e di ardua razionalizzazione della tradizione marcabruniana è noto a tutti gli specialisti, ma può essere utile riassumere brevemente le situazioni in cui entrano in gioco rifacimenti o possibili varianti autoriali:

1) *Al prim comenz de l'invernaill* (BdT 293,4) – Il testo, come si è visto, era già stato sottoposto all'attenzione critica per una possibile *tornada* d'autore, che però è stata sconfessata, con argomenti assai convincenti, da Lazzerini.⁶⁷ Tuttavia, anche escludendo le *tornadas* il testo presenta alcuni problemi. Già Avalle⁶⁸ aveva infatti classificato come redazioni autoriali le importanti variazioni visibili fra le due famiglie di testimoni, rispettivamente IKNa¹ e A e i più recenti editori di Marcabru seguono di fatto il medesimo ragionamento; secondo questi ultimi, il testo di A sarebbe il più antico in virtù dei riferimenti cronologici, ma sopravviverebbe in un rimaneggiamento più tardo, databile al XIII secolo.⁶⁹ Si tratterebbe, quindi, dell'unico caso in cui gli episodi di marcata adiaforia coinvolgono esclusivamente codici del gruppo orientale (con i quali è in questo caso solidale il ms. a). Gli editori britannici riconoscono un archetipo limitato alle prime sei strofe, mentre dalla VII in poi il testo di A divergerebbe così tanto da suggerire un vero e proprio rifacimento da parte del manoscritto veneto (che, in questo caso, trarrebbe materiale da una fonte esclusiva *A*). A complicare il quadro stanno inoltre due strofe testimoniate solo parzialmente: la VII, presente solo in Na¹, che gli editori ritengono di dubbia autenticità e la VIII, trascritta nel

⁶⁷ Vedi n. 18.

⁶⁸ Cf. Avalle 1993: 46. Da aggiungere alla schiera dei sostenitori di varianti d'autore per questo testo anche Perugi 1998.

⁶⁹ Gaunt–Harvey–Paterson 2000: 65-7.

solo a¹; per tutti questi motivi le due redazioni vengono pubblicate separatamente. Per ciò che concerne la presunta apocrifia della strofa VII, già a suo tempo espunta dal testo nell'edizione Dejeanne,⁷⁰ la motivazione addotta risulta di scarso peso, poiché si fonda sulla supposta inammissibilità del linguaggio scatologico (40 *mas mai non pud' la merd' al fems*), ritenuto fuori luogo dagli editori pur in un autore in cui il motivo del "basso-corporeo", com'è noto, fa capolino in più occasioni.⁷¹ Secondariamente, le incertezze mostrate dall'edizione Gaunt–Harvey–Paterson sono brillantemente superate dai ritocchi apportati da Lazzerini, che consegnano una *cobla* perfettamente sensata e coerente con il resto del *vers*.⁷² Ma davvero ci troviamo di fronte a due testi così divergenti? Escludendo le prime sei *coblas*, sostanzialmente prive di varianti di rilievo, e la *tornada* già analizzata da Lazzerini, sono queste le lezioni concorrenti leggibili tra le due "versioni":

IKNa ¹		A	
44	<i>davas on que</i>	38	<i>de cal que part</i>
46	<i>lor o</i>	40	<i>lo lor</i>
47	<i>per zo car i es jois jausitz</i>	41	<i>e jois es entr'els esbauditx</i>
48	<i>d'aquels e donar</i>	42	<i>e donas alges</i>
50	<i>per jovenx que·ls clama</i>	44	<i>e jovens se clama</i>
52	<i>a de que·s</i>	46	<i>trobar qui·l</i>
53	<i>a vestut</i>	47	<i>s'a levat</i>
54	<i>de nil de</i>	48	<i>per un</i>
55	<i>potestatx non pot</i>	49	<i>poissas non es potestatx</i>
56	<i>si non sap guerir d'un salglot</i>	50	<i>qan non sap garir dels sanglutz</i>
57	<i>o d'una</i>	51	<i>ni d'una</i>
58	<i>li orfanel van guardar</i>	52	<i>cum fai c'ainx regardara</i>
59	<i>segon zo que Marcabru ditx</i>	53	<i>don a ssi Marcabru o ditx</i>
60	<i>trian lo granx mest</i>	54	<i>desanat li gran los</i>

Le varianti dei vv. 46, 48, 50 e 57 (riferiti alla versione di IKNa¹) sono facilmente comprensibili come innovazioni di copista; quella del v. 47 sembra invece indicare una *lectio faciliior* in A, che annulla la *geminatio* di

⁷⁰ Marcabru (Dejeanne): 217.

⁷¹ Gaunt–Harvey–Paterson 2000: 78-9.

⁷² Lazzerini 1992: 27-8. Valgano qui le considerazioni finali della studiosa fiorentina: «Non c'è nessuna doppia redazione, nessuna variante d'autore; solo una trasmissione accidentata, resa oscura da fraintendimenti e maldestre correzioni di copisti» (p. 42).

rudelliana memoria *jois jausitz*. Ancora, il copista di A interviene a sanare la rima imperfetta *sanglot: menutz* di IKNa¹ e, infine, al v. 54 A mostra un errore, che Gaunt–Harvey–Paterson emendano in un poco convincente *desamant*. Le varianti che rimangono (44, 52, 53, 55, 56, 58, 59) indicano senz'altro una fonte diversa per A; ma se il *vers* procede per più di metà in maniera concorde fra tutti i testimoni, con la presenza di un possibile archetipo, sarà allora a un semplice cambio d'antigrafo – magari dovuto a difettive condizioni materiali della propria fonte – che si dovranno imputare tali varianti, e non a presunte redazioni d'autore (ci si chiede poi perché Marcabru avrebbe dovuto intervenire soltanto sulla seconda metà del testo, in modo del tutto inorganico e casuale).

2) *D'aiso laus Dieu* (BdT 293,16) – Spaggiari⁷³ intravede le tracce di una doppia redazione autoriale nella riproposizione, rispettivamente nelle *coblas* III e IX, di un distico minimamente rimaneggiato: *de gignos sens / sui si manens* (vv. 13-14) – *de pluzor sens*⁷⁴ / *sui ples e prens* (vv. 49-50). Ecco riproposto lo stesso problema visto poco fa per Arnaut Daniel: la presenza di una rima ripetuta induce il commentatore a depurare il testo dalla (presunta) imperfezione postulando che si tratti di due redazioni alternative della stessa strofa, che in questo caso – sarebbe l'unico – confluiscono nel testo in maniera concorde (o quasi) in tutta la tradizione (ACIK).⁷⁵ La pratica della rima identica è però del tutto abituale in Marcabru, per il quale è davvero improprio evocare una regolarità metrica sulle basi delle *Leys d'Amors*.⁷⁶ Inoltre, a una lettura attenta del *vers*, le due strofe – separate peraltro da ben altre cinque unità – appaiono differenti e complementari: se nella prima egli afferma di essere ben provvisto di 'astuzie' o 'sottigliezze', nella seconda egli fa esplicito riferimento alla prassi poetica, evocando la capacità di giocare con la pluralità semantica (i *pluzors sens*) e quindi con la natura ermetica della sua

⁷³ Spaggiari 1993: 54-8. L'ipotesi è seguita anche da Perugi 2003: 570-1.

⁷⁴ La lezione errata *torsens* di AIK può essere facilmente emendata in *tors sens*, come già avvertivano Spaggiari (1993: 54-5) e Gaunt–Harvey–Paterson (Marcabru: 220). Essa ricade nello stesso ambito semantico dell'*aequivocatio*: alla pluralità si sostituisce la 'tortuosità' del significato. Roncaglia (1951: 56) non accetta invece il significato di *sens* in questa occorrenza e, rifiutando la lezione di CE, emenda in *tors fenç*, tradotto come 'astuti infingimenti'.

⁷⁵ Fa eccezione il ms. T che, in entrambi i versi incriminati, modifica il verso in *de sens cortes*: ma la questione non cambia, perché viene mantenuto il *mot tornat*.

⁷⁶ Si vedano ad esempio *mon* ai vv. 17 e 20 in BdT 293,1; *Baudux* vv. 23 e 31, *primier* vv. 17 e 37 di BdT 293,3; *faire* vv. 2 e 7 di BdT 293,5, ecc.

poesia, capace di occultare i significati secondo la pratica della *paraull'escura*. Il concetto è ribadito dai *cent colors* di cui Marcabru si compiace di avere la padronanza nel verso successivo; essi richiamano i *colores rhetorici*⁷⁷ e concorrono a disegnare l'immagine di pluralità semantica esemplificata nel *gap*, tutto giocato sull'alta densità metaforica. Si tratta quindi di rimanti equivoci – già sperimentati altrove⁷⁸ – e non identici; inoltre, vista la centralità del tema metapoetico nel *vers* di Marcabru, che qui compone un vero e proprio “manifesto”, le due *coblas* andranno giudicate senz'altro autentiche.

3) *Dirai vos e mon latin* (BdT 293,17) – il ms. T, oltre ad offrire varie lezioni divergenti soprattutto nelle ultime due *coblas*, trasmette due strofe in più in posizione V-VI, definite da Gaunt–Harvey–Paterson di «doubtful authenticity»⁷⁹ senza ulteriori distinzioni. Non vi sono elementi di ordine semantico, lessicale o metrico che possano orientare il giudizio.

4) *En abriu* (BdT 293,24) – si individuano tre gruppi distinti di manoscritti: AIKNRz, C ed E. Questi ultimi due aggiungono una strofa ciascuno e alterano la sequenza delle strofe (C propone inoltre un'attribuzione errata a Elias de Fonsalada, mentre la sua tavola assegna correttamente il *vers* a Marcabru). Gaunt–Harvey–Paterson decidono di pubblicare le due versioni, definendo la strofa soprannumeraria di C «apocryphal» per ragioni di «tone and versification»,⁸⁰ laddove invece quella di E non avrebbe elementi per non essere ricondotta a Marcabru. La *cobla* di C è in effetti aliena al sistema rimico del *vers*, che presenta rime interne – qui non rispettate in un caso – in strofe *unissonans* terminanti in *-or*, mentre in questo caso si ha una terminazione in *-ern*. Nonostante CE evidenzino una fonte comune, in questo caso si dovrà ipotizzare una fonte *C* peculiare per l'attribuzione a Elias de Fonsalada e per la strofa estravagante, da associarsi quindi ai non pochi casi di interpolazione nella tradizione trobadorica (si vedano ad esempio le strofe spurie inserite in BdT 80,24 e 29, Bertran de Born; BdT 167,4 e 64, Gaucelm Faidit;⁸¹ BdT

⁷⁷ Cf. Pollina 1991: 20; lo studioso americano riprende l'ipotesi già formulata da Chambers 1982.

⁷⁸ Si veda ad esempio *don* pron./ *don* avv. in BdT 293,2 (vv. 2 e 26).

⁷⁹ Gaunt–Harvey–Paterson 2000: 227.

⁸⁰ *Ibi*: 325.

⁸¹ Non concordo invece con l'edizione Mouzat (p. 538) del testo 167,56, che viene privato di una strofa finale attestata nel solo M poiché presenta rime ripetute: il fenomeno del *mot tornat* è infatti visibile anche in altre parti del testo (*son* vv. 5 e 26; *sen* vv. 18 e 31).

242,64, Giraut de Bornelh; BdT 262, 3 e 5, Jaufré Rudel; BdT 305,16, Monge de Montaudon; BdT 404,2, Raimon Jordan e i vari esempi che investono la tradizione di Peirol, BdT 366,6, 14, 20, 29).

5) *Pus la fuelha reviola* (BdT 293,38) – Il ms. R tramanda molte strofe in più rispetto agli altri (AEIKa¹). I due principali editori di Marcabru, Dejeanne e Gaunt–Harvey–Paterson, danno credito alla versione del *Chansonnier d'Urfé*, ritenendo gli altri manoscritti privativi di quelle strofe, mentre Spanke e Perugi operano una distinzione all'interno della fonte ω che si concretizza in CR: il primo giudica apocrife le *coblas* del solo R, mentre il secondo considera tutte le strofe di CR inautentiche, parlando di «tecnica farcitoria» che sarebbe tipica dei due codici di tradizione linguadociana.⁸² Anche in questo caso, non sembrano ricorrere fattori decisivi per stabilire l'apocrifia delle *coblas* di CR, ma due elementi richiamano l'attenzione: in primo luogo, il testo di AEIKa¹ possiede solo sei strofe, misura inferiore alla media dei testi marcabruniani; nel corpus del giullare guascone si ritrova soltanto un testo (BdT 293,13) costruito su sei stanze prive di congedo, in un contesto che privilegia generalmente testi di maggior ampiezza, molto spesso dotati di *tornada*. In secondo luogo, la settima strofa contiene un'*autonominatio*, che ricorre più volte nei componimenti di Marcabru e difficilmente può essere compresa in una strofa inautentica. Pare quindi che basarsi sul ms. R sia prassi corretta e, anche in questo caso, si dovrà supporre una tradizione più completa nel ramo linguadociano rispetto a quello orientale.⁸³

6) *Pus mos coratges esclarzīs* (BdT 293,40) – i mss. CE trasmettono una stanza in più, mentre E aggiunge anche il congedo. Gaunt–Harvey–Paterson mettono molto cautamente in dubbio l'autenticità di queste strofe,⁸⁴ avvertendo che non vi sono basi sicure per determinarne l'apocrifia; anche solo a una prima lettura sembra però che la *cobla* trasmessa concordemente da CE sia autentica, poiché funge da chiusura al *vers* (*mon cors per aquest vers destrenh / quar mi plus que· ls autres repren*). Ugualmente si può dire del congedo.

⁸² Si vedano rispettivamente Marcabru (Dejeanne): XXXVIII; Marcabru (Gaunt–Harvey–Paterson): 475; Spanke 1940: 104-5; Perugi 1995: 65.

⁸³ Differente è l'opinione di Perugi che, basandosi su rilievi linguistici e metrici, afferma che «ricondere queste strofe all'*usus* marcabruniano è «impresa [...] disperata» (Perugi 2003: 578).

⁸⁴ Gaunt–Harvey–Paterson 2000: 503.

7) *Dire vos vuoill ses doptanssa* (BdT 293,18) – si è deciso di lasciare in coda questo componimento perché, sorprendentemente, ad eccezione dell'introduzione al testo critico di Gaunt–Harvey–Paterson non è mai stato discusso in maniera approfondita nella critica pregressa. Benché si configurino con chiarezza due gruppi di manoscritti, la trasmissione testuale è complessa. Da una parte, come da prassi, sta il ramo orientale, rappresentato dai mss. AIKDz, ai quali si associa, meno prevedibilmente, il linguadociano R; dall'altra parte stanno M e Ca¹. Questi ultimi trasmettono in comune alcune strofe soprannumerarie e sono portatori di ulteriori *coblas* individuali (una in a¹, tre in CMa¹ e altre sette nel solo C). Il ms. C, molto spesso in accordo con a¹ e M, esibisce numerose lezioni divergenti, sia in errore che in regime di adiaforia, e per questo motivo viene pubblicato separatamente da Gaunt–Harvey–Paterson.⁸⁵ Anche la disposizione delle strofe è piuttosto complicata, con C, a¹ e M che alterano, ciascuno a suo modo, la sequenza testimoniata dal ramo orientale; gli editori britannici non indicano però esplicitamente se le strofe aggiunte fossero da ascrivere a Marcabru o a indefiniti «others».⁸⁶

Per valutare lo status di queste *coblas* rispetto al “canone” dei mss. orientali va anzitutto chiarito il ruolo di a¹. È noto ai provenzalisti quanto Bernart Amoros attingesse a fonti disparate, effettuando egli stesso un lavoro “filologico” per gerarchizzarle, trascegliere le lezioni migliori e operare correzioni *ex ingenio*; per questo motivo, la posizione stemmatica del codice è di difficile definizione e sovente sfugge alla bipartizione fra codici occidentali e orientali. Nel caso di *Dire vos voill*, le sue lezioni convergono in maggior parte con CM, ma in alcuni casi anche con gli altri codici (ciò avviene ai vv. 13, 49 e 65) e l'assetto delle strofe denuncia una divergenza dalla fonte che sembra accomunarla a C. Vi sono però due luoghi interessanti in cui il codice, assieme a CM, è portatore di lezione migliore. In primo luogo, la strofa che presenta l'*autonomatio* marcabruniana legge *Brus Marcs* in CDza¹ in luogo del “normalizzato” *Marcabrus* degli altri codici. Quello che apparentemente sembrerebbe un errore è in realtà una *lectio difficilior*, poiché immette un'*interpretatio nominis* fondata sul aggettivo *brus* (‘triste’) associato al nome *Marcs*, che si lega a ciò che viene detto dopo: *Brus Marcs, lo fils Marcabruna / fo engenratz en tal*

⁸⁵ *Ibi*: testo n° XVIII.

⁸⁶ *Ibi*: 237.

luna / q'el sap d'amor cum degruna (vv. 73-75 della “prima versione”);⁸⁷ l'accordo fra C a¹ e Dz, inoltre, suggerisce che fosse questa la lezione originaria, e che AIKM abbiano provveduto a regolarizzare una lezione che, com'è facile intuire, appariva poco immediata come forma di *auto-nominatio*. Secondariamente, Gaunt–Harvey–Paterson mettono a confronto le due versioni della seguente *cobla* (VII in AIKDzRa¹ – ma VI in M – IX in C):

AIKDzR

Cel qui ab amor barata,
ab diables se combata!
No· il cal c'otra verga·l bata
– Escoutatz! –
ni sap mas, cum cel qe·is grata
tro que vius s'es escorgatz.

CM(R)a¹

Ab diables pren barata (*qui ab amors pren barata R qui ab fals'amor barata a¹*)
qui fals'amor acoata; (*ab diables s'acoata Ra¹*)
no· l cal qu'otra vergua· l bata;
– Escoutatz! –
plus non sent que selh qui· s grata
tro que s'es vius escorjatz.

(Gaunt–Harvey–Paterson [Marcabru]: n° XVIIIb, vv. 37-42, 49-54)

Secondo gli editori la versione di C sarebbe deteriore, poiché il concetto di *fals'amor* è ritenuto incongruente con le tematiche affrontate nel *vers*.⁸⁸ Ma ad un esame più attento è la lezione di Ca¹ ad apparire genuina: la variante di ADIK *se combata* sembra infatti una banalizzazione di *s'acoata* che, in forma variata, è attestata tanto da MRa¹ quanto da C.⁸⁹ Il fatto non è sorprendente, poiché in diversi casi il canzoniere di Bernart Amoros ha dato prova di trasmettere le lezioni migliori, tanto nel caso specifico di Marcabru quanto per altri trovatori: l'alto tasso di contami-

⁸⁷ Cf. Spaggiari 1990: 8. Il gioco onomastico è simile a quello effettuato sul nome di *Tristan* nelle *Folies* di Oxford e Berna e nel *Roman de la Poire* (*Trantris*) e, in ambito trobadorico, nella *canço* di Raimon Bistorz d'Arle BdT 416,1 (*Tantris*).

⁸⁸ Gaunt–Harvey–Paterson 2000: 248.

⁸⁹ Cf. Perugi 2003: 561.

nazione visibile nelle lezioni del canzoniere, paradossalmente, aumenta la possibilità di attingere a fonti anteriori alla *vulgata* (e lo stesso si può dire, *mutatis mutandis*, per C).⁹⁰ È però importante stabilire l'affidabilità del testimone in relazione alla strofa soprannumeraria che trasmette in undicesima posizione:

Amars pren sa penedenza
e cuja far estenenza;
adonc reviu e comenza.
– Escoutatz! –
vejaire· us sera que genza
se· us es ab leis airatz.

Questa *cobla* non esibisce indizi che suggeriscano una possibile apocriefa; si presenta infatti metricamente corretta e tematicamente coerente con il resto del *vers*. In questo caso invocare la legge della maggioranza – essendo questo un *unicum* di a – non pare conveniente, considerando la tradizione stratificata che con ogni evidenza conosce questo componimento marcabruniano. Sappiamo inoltre che a¹ trasmette con CM due strofe non attestate nel gruppo degli altri manoscritti: si tratta, rispettivamente, della terza in CM (ottava in a¹) e di quella così distribuita nei tre testimoni: XIV C, XI M, v a¹. Una di queste presenta la rima all'apparenza imperfetta *serra: bera* (*beira* in M), che però, in quanto rima “aquitana”, peraltro già presente in Marcabru nella già citata *Aujatz de chan* (*surra: cobertura* IK),⁹¹ non solo va messa a testo, ma potrebbe addirittura essere vestigio di una redazione più antica rispetto alla *vulgata berra* che leggiamo nella citazione di questa strofa del *Breviari d'Amor*.⁹² E anche in questi due casi non vi sono elementi che indichino particolari stacchi tonali o tematici rispetto al resto del *vers*; non vi sono insomma elementi che indichino una loro inautenticità.

⁹⁰ Ciò avviene ad esempio per la pastorella *L'autrier jost' una sebissa* (cf. Meneghetti 2002: 136). Ma l'antichità delle fonti del canzoniere di Bernart Amoros è visibile anche in altri trovatori, fra cui Guglielmo IX, Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga: per la questione si veda Viel 2015a (ringrazio l'autore per avermi sottoposto le bozze in anteprima).

⁹¹ Spaggiari identifica la rima fra vibrante geminata e scempia come frutto di un «registro stilistico di tipo giullaresco» (1993: 288).

⁹² Questa è l'opinione di Perugi 2003: 573.

Piú difficile è invece il discorso relativo agli *unica* di C, che occupano le posizioni VI, VIII e XVII-XXI. Da una parte, infatti, la *cobla* VI rompe il meccanismo delle *coblas singulares*, ripetendo il rimante in *-inba* della *cobla* IV (XIV in a¹) e, in piú, introducendo una rima imperfetta in *-ilba*; ma, dall'altra, in questa stessa *cobla* troviamo il guasconismo *esclaus* ('orme'), che teoricamente potrebbe ascriversi a una fase piú antica della tradizione se non addirittura a un tratto dialettale dello stesso Marcabru, mentre nella *cobla* XVIII troviamo uno stilema tipicamente marcabruniano, quello dei nomi composti, (*bec-de-tartugua*, *buffa-fuec*, *salier-issugna*):⁹³ in altre parole, se alcuni elementi mettono in dubbio l'autenticità, altri paiono invece confermarla. Si capisce quindi che dimostrare se queste *coblas* siano originali o siano state aggiunte è operazione consegnata, di fatto, all'arbitrio dell'editore; la mia opinione è che si debbano considerare autentiche le strofe trasmesse da CMa¹ e l'*unicum* di a¹, mentre la valutazione su quelle di C – molte delle quali non offrono elementi adeguati a esprimere un giudizio – necessita ulteriori precisazioni.⁹⁴

A prima vista, in un testo ove, con ogni evidenza, si è assistito a una dispersione di strofe e a una forte instabilità nella loro disposizione nella tradizione linguadociana, potremmo concludere che queste *coblas* siano da considerare spurie o apocrife. Ma se cessiamo di leggere il testo come monade e lo inseriamo in un sistema, guardando al resto della tradizione di Marcabru ci si accorge che in questo ramo della tradizione può accadere di leggere testi piú completi rispetto ai codici orientali: lo si è visto ad esempio per i casi poc'anzi commentati di BdT 293,38 e 40. Non si dovrà quindi pensare per forza che, in tutti i casi ove il ramo linguadociano – associato talora al piú instabile canzoniere di Bernart Amoros –, trasmette materiale aggiuntivo, ciò sia sempre dovuto all'inserzione di elementi spuri. Si consideri, fra l'altro, che non basta identificare i testimoni ai piani bassi dello stemma, ma bisogna risalire alle fonti: in tal caso, ammettendo l'inautenticità di tutto il materiale "sospetto" dei mss. CEMRa¹, nel corpus di Marcabru avremmo apporti estravaganti da ω , da fonti uniche *C* e *R*, da fonti *CE* e *CM*, dai materiali testimoniati dal solo E e dalla molteplicità di sorgenti immesse nell'antologia di Bernart (a). Ipotesi onerosa e deformante rispetto all'idea, senz'altro piú economica e coerente, di identificare per i casi

⁹³ Sui nomi composti in Marcabru si veda Thiolier-Méjean 1970.

⁹⁴ Diversa l'ipotesi di Perugi (2003: 572), per il quale tutto il materiale trasmesso da Ca¹ sarebbe da considerarsi, ancora una volta, come redazione autoriale alternativa.

commentati un processo di sottrazione della costellazione orientale e non di farcitura da parte dei codici linguadociani.

Anche riguardo allo specifico caso di *Dire vos voill ses doptanssa*, considerare inautentico tutto il materiale aggiuntivo rispetto alla redazione di AIKDzR è operazione rischiosa; da una parte perché, come si è detto, il pregiudizio su questo codice viene meno a fronte di indagini puntuali effettuate sulla tradizione di ogni singolo trovatore, dall'altra perché dal punto di vista storico e culturale pare molto più sensato pensare che questa tradizione, così instabile e costellata da numerosissimi episodi di adiaforia, sia nondimeno quella geograficamente più vicina a buona parte della produzione trobadorica testimoniata, e come tale – nonostante la distanza cronologica che può portare a importanti alterazioni nelle lezioni dei testi – capace talora di conservare elementi andati persi o obliterati nel passaggio dei testimoni verso oriente e in seguito alle prevedibili istanze normalizzatrici e selezionatrici dei compilatori dei canzonieri veneto/alvernati.

Provando a tirare le fila riguardo a Marcabru, si è visto come le varie ipotesi di variante d'autore risultino in buona parte inconsistenti o poco verosimili, mentre, riguardo ai possibili rifacimenti e *coblas* estravaganti, si è avanzata l'ipotesi che – almeno nei casi di BdT 293,38, 40 e buona parte di 293,18 – la tradizione più ricca di strofe sia quella originale. Persistono dubbi sulle *coblas* esclusive di C dell'ultimo testo commentato e, in generale, di BdT 293,17; sono invece piuttosto sicuri gli indizi di interpolazione per la strofa trasmessa dal solo C in BdT 293,24.

4.

Fino a questo punto, abbiamo notato due tipologie di rifacimento. La prima, alla quale appartengono buona parte dei testi sospettati di avere varianti d'autore, si realizza nella presenza di due redazioni distinte per l'elevata frequenza di lezioni adiafore; la seconda vede invece fenomeni di addizione o sottrazione di *coblas*, in un contesto comunque non alieno alla presenza di lezioni concorrenti. Il caso di Guglielmo IX s'inserisce a metà fra queste due varietà, poiché le difformità tra le due redazioni investono sia le singole lezioni, sia la struttura testuale. Per entrambe le tipologie, venuta meno l'ipotesi di redazione autoriale, si presuppone quindi che il rimaneggiatore fosse capace di mutare il testo di

partenza cercando di conservarne la veste metrica e tematica, pur alterando la struttura aggiungendo o sopprimendo *coblas*: un'azione quindi consapevole e non riconducibile a traversie della tradizione manoscritta.

Di per sé il procedimento della riscrittura non è impensabile nella cultura medievale, nella quale la nozione di “autorialità” è ben diversa da quella che possediamo oggi. Le canzoni trobadoriche sono però molto spesso legate a una “firma” dell'autore, che può apparire esplicitamente come *autonominatio* oppure in forme più mediate come – lo si è visto – la personalizzazione delle *tornadas* o il richiamo intertestuale ad altri componimenti propri. La marcata autorialità del testo trobadorico è fatto indubitabile e gli episodi di “mobilità”, leggibili nelle attribuzioni divergenti dei canzonieri, andranno imputati senz'altro agli incidenti della trasmissione manoscritta e non a un processo di “appropriazione indebita” da parte dei trovatori stessi. Semmai, in un riconosciuto contesto di elevata intertestualità, è l'imitazione metrico-melodica a rappresentare l'unico vero caso in cui un autore fa suoi determinati elementi di un testo precedente per inserirli, rifunzionalizzandoli, in un nuovo organismo. È vero che lo sviluppo della tradizione mostra la necessità di progressivo adattamento a un pubblico diverso (si pensi alla stessa genesi del ramo “veneto”), ma, d'altra parte, tutti i casi di riscrittura che abbiamo analizzato non paiono rispondere a questa esigenza, né ad altre ragioni di tipo latamente ideologico. L'unica eccezione potrebbe essere rappresentata dal caso di Guglielmo IX, se si accetta l'idea, cui si è già accennato nelle pagine precedenti, di una sorta di “censura filoclericale” da cui nascerebbe la redazione di C, ipotesi che, tuttavia, ritengo assai poco probabile.

I vari casi di rifacimento commentati mostrano invece un'altra dinamica, che pare indebito associare, come avviene nel più volte citato manuale di Avalor, a pratiche peculiari ad altri generi come, ad esempio, l'epica.⁹⁵ Nei rimaneggiamenti delle *chanson de geste*, infatti, si ha una vera e propria riscrittura, effettuata in modo coerente lungo tutto il testo (ad esempio, con il passaggio da decasillabi ad alessandrini) e non in maniera diseguale come si osserva nelle canzoni occitane; allo stesso tempo, nemmeno la dinamica della “continuazione”,⁹⁶ tipica del romanzo e, sotto altre vesti, di tutta la narrativa medievale, è del tutto sovrapponibile al-

⁹⁵ Avalor 1993: 50-9.

⁹⁶ Il fenomeno della *continuation* è richiamato esplicitamente da Sarah Kay per spiegare la genesi delle *coblas* interpolate a BdT 262,5 di Jaufré Rudel (Kay 1987).

la tradizione lirica, poiché in quest'ultima si verificano piuttosto inserzioni di strofe disperse nel corso della tradizione, lontane quindi dall'organicità e dall'unitarietà che si prevedrebbe per un consapevole ampliamento di un testo poetico. Di fatto, l'unica *continuation* propriamente detta riconoscibile in ambito trobadorico è, per esplicita dichiarazione dell'autore, *Pos Peire d'Alvergne a chantat* del Monge di Montaudon, che costruisce infatti un testo ben distinto da quello del suo modello.

Altrettanto differenziato, infine, è il fenomeno delle interpolazioni, che consegnano strofe chiaramente inautentiche. In questo caso, infatti, è gioco facile espungere le *coblas* incriminate dal testo critico, in ragione di irregolarità metriche o di tracce, lessicali e stilistiche, che evidenzino una loro seriorità: e certo sarebbe utile, una volta censiti tutti i casi di sicura apocrifia, interrogarsi sulla loro genesi. Prendendo in esame, ad esempio, il caso più antico e forse più eclatante, quello di BdT 262,5 di Jaufré Rudel, ci si rende conto che la «proliferazione orgiastica spinta al limite del radicale rifacimento»⁹⁷ delle *coblas* interpolate mostra una tradizione intricata, per la quale si possono isolare almeno quattro fonti distinte; altrettanto importante sarebbe poi vagliare le opinioni della critica sui casi in cui l'apocrifia di alcune strofe non appare così sicura come in altre circostanze. Si pensi, ad esempio, alla valutazione della quinta strofa di BdT 421,2 di Rigaut de Berbezilh nelle edizioni di Varvaro e Braccini,⁹⁸ oppure alle strofe rigettate nell'edizione di alcune *cansos* di Peirol da parte di Aston.⁹⁹

Se di rifacimento si dovrà parlare, insomma, l'idea di un copista o addirittura di un secondo poeta che modifica parzialmente testi già esistenti, aggiungendo *coblas* che appaiono coerenti con il resto del componimento, o mutando sensibilmente un numero elevato di lezioni, non sembra sempre praticabile: in tutti i casi analizzati si è visto come vi fossero alcune parti rimaneggiate, ma altre lasciate sostanzialmente invaria-

⁹⁷ Jaufré Rudel (Chiarini): 74.

⁹⁸ Cf. Rigaut de Berbezilh (Varvaro): 134 e Rigaut de Berbezilh (Braccini): 20.

⁹⁹ Si vedano Peirol (Aston): nnⁱ XXIII, VIII, XX e XXXI (risp. BdT 366,6, 14, 20, 29). Se in alcuni di questi casi l'espunzione si giustifica per evidenti problemi metrico-strutturali (ad esempio, una rima irrelata in 366,14), in altri le ragioni della scelta restano inesplorate: la scelta di eliminare dal testo critico di BdT 366,20 la strofa trasmessa in sesta posizione da CMTa si fonda probabilmente sul criterio del *mot tornat*, giacché presentano rime ripetute, mentre resta ignoto il motivo dell'espunzione di due *coblas* e di una *tornada* (quest'ultima trasmessa da ben 7 manoscritti) di BdT 366,6.

te. Non una riscrittura dell'intero testo, quindi, ma interventi "a campione" su specifiche parti, e in certi casi effettuati in modo imperfetto.

Ora, conoscendo la dinamica che porta il testo trobadorico a diffondersi e ad essere conosciuto presso un pubblico, decretandone così il suo successo, c'è da chiedersi se non sia più assennato individuare altre dinamiche oltre a quella, senz'altro prevalente nella tradizione, che vede i copisti agire sulla variazione testuale. In altre parole, andrà preso in esame il ruolo degli unici soggetti che, oltre ai copisti, trasmettevano materialmente i testi nello spazio e nel tempo, vale a dire gli esecutori, che in buona parte coincidono con la figura del giullare.

Ovviamente, la questione include un tema più grande e molto dibattuto, quello dell'oralità, poiché la dimensione performativa è fondamentale per delineare il ruolo giullaresco nella tradizione testuale trobadorica. E, a questo proposito, la critica si trova sempre di fronte a una sorta d'*impasse*: se, da una parte, si converge nel considerare il ruolo dell'oralità nel costituirsi della tradizione lirica, dall'altra si prende in considerazione questo parametro solo in relazione ai frequenti scambi di posizione delle *coblas* fra i testimoni (ma senza studiare il fenomeno in forma organica),¹⁰⁰ oppure in termini di *mouvance*,¹⁰¹ ponendo però un'esplicita opposizione fra tradizione scritta e tradizione orale. Questa polarità va invece rifiutata, poiché il conflitto scritto *versus* orale ci allontana dalla verità storica e culturale del testo trobadorico (e del testo medievale in generale). Se, da una parte, il concetto di *mouvance* appare oggi inapplicabile alla tradizione dei trovatori, indubitabilmente formatasi attraverso un processo di trasmissione scritta ampiamente razionalizzabile, dall'altra escludere *in toto* il parametro dell'oralità significa falsificare il quadro di riferimento storico e culturale nel quale s'inscrive la lirica provenzale.¹⁰²

¹⁰⁰ Merita tuttavia menzione il tentativo di Mario Eusebi di ravvisare segni di una trasmissione orale di un testo di Arnaut Daniel nel canzoniere R, individuabili, oltre che nel mutato ordine delle *coblas*, in «versi ripetuti per eco interna, ampie ristrutturazioni della forma lessicale, alterazioni da ricezione acustica» (Eusebi 1983a: 116; ma si legga anche Eusebi 1983b).

¹⁰¹ Ciò avviene soprattutto in alcuni studiosi della scuola anglosassone come Rupert T. Pickens, che applica pervasivamente la nozione di *mouvance* alla complicata tradizione manoscritta di Jaufré Rudel (cf. Pickens 1977; *Jaufré Rudel* [Pickens]). L'analisi più estesa della *mouvance* applicata alla lirica dei trovatori si trova però in Van Vleck 1991.

¹⁰² Cf. al riguardo le opinioni di Contini 1986: 146-7 e Segre 1998: 7.

Imputare la forte variabilità osservata in alcuni dei testi commentati all'azione dei giullari non pare inverosimile, poiché sappiamo con certezza che essi erano i vettori del testo trobadorico, gli esecutori e i depositari di un patrimonio lirico capace di viaggiare per le corti e conoscere pubblici più o meno vasti. Il giullare, per così dire, garantiva la riproducibilità del testo trobadorico, almeno nella fase precedente alle tendenze antologizzanti che portano alla creazione dei canzonieri. È indubitabile che tale processo prevedesse una riproduzione memoriale:¹⁰³ le raffigurazioni dei *joglars* nelle miniature (non solo della tradizione occitana) non li ritraggono mai intenti a leggere durante la *performance*, ed è noto ai provenzalisti che gli stessi trovatori si rivolgevano ai giullari chiedendogli di apprendere il componimento a memoria, dopo avergli consegnato il *breu de pergamina* che, probabilmente, entrava a far parte dei loro “strumenti di lavoro”. Che poi i giullari fossero in grado di intervenire sulla composizione di un testo lo dimostra, com'è ovvio, l'esistenza di giullari-compositori, benché la dicotomia fra *joglar* e *trobador* sia molto meno marcata di quanto i testi lascino intendere.¹⁰⁴ Potevano quindi crearsi due tipi di variazione, una inconsapevole effettuata su base memoriale, un'altra più “attiva” mediante la creazione di lezioni alternative o di elementi di farcitura.¹⁰⁵

A difesa della natura esclusivamente colta dei rimaneggiamenti si potrebbe avanzare il grado di sostanziale correttezza delle innovazioni che essi trasmettono, ma ciò perde mordente se consideriamo due fattori: a) le modificazioni dovute all'oralità sono comunque fissate, in un certo momento della tradizione, in forma scritta (verosimilmente, dopo l'ascolto di un'esecuzione o in preparazione di essa da parte di un giullare), nella quale si può intervenire a normalizzare eventuali incongruenze e deficienze del rimaneggiamento; b) il fatto che queste variazioni generino testi formalmente corretti non è sorprendente: a tutti noi sarà capi-

¹⁰³ A tal proposito, William D. Paden ha ipotizzato che i giullari fossero analfabeti e che si basassero unicamente sull'apprendimento memoriale (cf. Paden 1984: 97).

¹⁰⁴ Cf. Meneghetti 1992: 67.

¹⁰⁵ La famosa affermazione di Contini 1935, per la quale la possibilità di modificazione di un testo sarebbe compresa fra un massimo, corrispondente ai generi epico-narrativi, e un minimo ascrivibile ai testi lirici non viene certo invalidata dall'ipotesi di una modificazione tramite il *medium* orale, proprio perché partiamo dal presupposto che tali mutazioni avvengano sempre in regime di adiaforia: esse, insomma, sono sempre comprese all'interno del perimetro metrico, rimico e semantico del testo.

tato di riprodurre un motivo che abbiamo in mente, ma del quale non ricordiamo esattamente le parole, operando scambi, omissioni, aggiunte, mutazioni lessicali e sintattiche, ma preservando sempre la scansione ritmico-melodica e la metrica. La riproduzione memoriale, in altre parole, non consegna un testo errato, bensì un testo variato lessicalmente e sintatticamente, ma stabile nella sua conformazione semiorimica. Paradossalmente, sono invece le interpolazioni tarde, di tradizione esclusivamente scritta, ad essere più imperfette, tanto sul versante metrico quanto su quello lessicale (e per questo è agevole espungerle dal testo critico). Perché, quindi, non immaginare una situazione simile in un contesto che – a differenza del fantomatico poeta-riscrittore – sappiamo essere esistito con certezza nella tradizione trobadorica?

Alcuni episodi di rimaneggiamento, sia per *adiaforia*, sia per *coblas* aggiunte o rielaborate, si dovranno insomma a quel complicato – e oggi impossibile da ricostruire – processo che porta dalla produzione scritta alla riproduzione orale e alla successiva fissazione scritta in seguito all'ascolto. Com'è ampiamente noto, non si possiedono elementi per spingersi al di là delle ipotesi sul processo materiale di riproduzione scritta del testo trobadorico, e altrettanto si può dire sul rapporto fra il testo scritto e la *performance* orale. Tuttavia, come si è accennato, l'idea che la fase orale dell'esperienza trobadorica giocasse un ruolo nella tradizione è generalmente accettata dai provenzalisti; ad esempio, la spiegazione fornita da de Riquer riguardo all'instabilità nella posizione delle *coblas* che investe praticamente tutti i trovatori¹⁰⁶ non ha mai subito radicali confutazioni, una volta depurato il panorama da tutte le eventualità riconducibili a fatti di tradizione come salti da uguale a uguale, identità dei versi incipitari delle strofe, strutture a *coblas unissonans* che facilitano la confusione dei copisti e così via. Si può quindi affermare che, relativamente a questo fenomeno, nessuno neghi l'esistenza di un passaggio intermedio dalla fase scritta a quella orale e viceversa nel costituirsi dell'assetto testuale. Non va allora escluso che alcuni testi commentati nella tradizione di Marcabru o il *vers* di Guglielmo IX possano ricondursi a una dinamica molto simile, che non si limita ad agire soltanto sulla posizione delle strofe, ma introduce quelle che potremmo chiamare "varianti di memoria": il fatto che siano coinvolti quasi esclusivamente autori antichi, peraltro, indica che quanto più di *longue durée* sarà la tradi-

¹⁰⁶ Cf. Riquer 1975, I: 18.

zione di quei testi, tanto più la possibilità di variazione sarà alta (benché la tradizione manoscritta suggerisca una fortuna piuttosto scarsa dei testi più antichi, specialmente per Guglielmo IX o Jaufré Rudel: ma non bisogna fare troppo affidamento su quello che, in fin dei conti, altro non è che un relitto di una tradizione presumibilmente molto più articolata e florida di quanto non appaia oggi).¹⁰⁷

Riprendendo proprio il *vers* di Guglielmo IX, nel quale il rifacimento di C si effettua secondo una spiccata tendenza alla *brevitas*, si può pensare al prodotto di una trascrizione fissata in seguito a esecuzioni che, considerando l'antichità dell'autore, avevano smarrito negli anni alcuni elementi come le due strofe introduttive, facendo così coincidere l'inizio del testo con il principio della narrazione; per lo stesso motivo, si saranno perse alcune parti del dialogo fra il pellegrino; riguardo al congedo, si è già detto che la divergenza di *envoi* non si dovrà a un'aggiunta di C, ma probabilmente all'innovazione del solo V, che sopprime alla caduta della *tornada* avvenuta anche in N/N'. Il passaggio dall'onomatopeico *barbariol...* ai versi arabi è invece più complicato, poiché la sostituzione visibile in C sembra essere il prodotto di un'operazione colta.¹⁰⁸ Tuttavia, se è lecito pensare a un copista particolarmente innovatore, che muta la struttura della *cobla* omettendo il legame che unisce le espressioni «ni bat ni but» a «barbariol...» nella redazione di NV per sostituirla con il *lati* arabeggiante, altrettanto ammissibile è ipotizzare che tale mutazione avvenisse per bocca di un giullare, il quale, persa memoria dell'espressione senz'altro inusuale del testo originale, potrebbe avrebbe introdotto nella *performance* un brano di origine araba conosciuto forse *per udita* e che, se si accettano le letture che sono state effettuate, forniva un senso ulteriore al passo.

In questo processo sarà poi intervenuta la normalissima dinamica sottesa alla trasmissione scritta, che porta a *lectiones faciliores*, banalizzazioni e incomprensioni del testo e, forse, la caduta della terza strofa di NV nella versione di C. Gli effetti del passaggio dall'oralità alla scrittura e quelli del meccanismo di copia esclusivamente scritta, quindi, non si

¹⁰⁷ Non si dimentichi, inoltre, che i trovatori più arcaici rientrano in quella fase a dominante orale che coincide con i primi decenni dell'esperienza trobadorica (si veda sul tema ancora Meneghetti 1992: 30).

¹⁰⁸ È questa la tesi sostenuta da Uhl 1990, il quale individua la redazione di C come più antica.

oppongono, ma si compenetrano e concorrono a fornire un'immagine più varia e stratificata della trasmissione testuale.

Alla luce dell'ipotesi "orale-memorale", si vedano le due versioni di una strofa di *Farai un vers* (VIII in NV, V in C).

NV

A manjar mi deron capos,
e sapchatz aig i mais de dos;
et no· i ac cog ni cogastros,
mas sol nos tres;
e· l pans fo blancs e· l vins fo bos
e· l pebr'espes

C

A manjar me deron capos,
e· l pan fon cautz, e· l vin fon bos,
et ieu dirney me volentos,
fort et espes;
et anc sol no y ac coguastro,
mas quan nos tres.

(Guglielmo IX [Pasero]: n° I, vv. 43-48, 25-30)

Il mutamento fra le due redazioni è di tipo essenzialmente combinatorio; il significato non cambia e si assiste piuttosto a una semplificazione – pur in regime di sostanziale adiaforia – della versione di C. In questa si elimina infatti il gioco etimologico *cog* / *cogastros*, conservando soltanto il secondo elemento poiché in rima (e quindi più semplice da ricordare); si associa inoltre l'aggettivo *espes* non più al pepe, che in NV completa, in successione anaforica, una perfetta trilogia "alimentare" con il pane e il vino, bensì, con una certa forzatura, al verbo *dirney* del verso introdotto *ex novo*. Il procedimento potrebbe anche essere ricondotto all'azione di un copista in vena di innovazioni, ma sarebbe inconveniente far risalire a ciò la genesi delle sostituzioni e degli scambi di posizione dei versi, difficilmente frutto di semplici incomprensioni o di errori "meccanici". Questi fenomeni sono invece più agevoli da comprendere in un processo di ricreazione memoriale, che salvaguarda in buona parte l'aspetto metrico e semantico, introducendo varianti dovute all'imperfetta riproduzione di un dettato imparato a memoria e non più immediatamente disponibile in forma scritta all'ora della *performance*; e il discorso può valere anche per il caso di Guillem de Berguedà, che, come s'è visto, presenta anch'esso una forma di innovazione di tipo "combinatorio".

È facile osservare come i casi di riscrittura avvengano in testi privi di forti legamenti interstrofici, costruiti su *coblas unissonans* o *singulars*, nelle quali le unità strofiche sono virtualmente riproducibili e modificabili all'infinito. E così come si è supposto avvenisse nell'epica, costruita su lasse in rapporto prevalentemente paradigmatico e quindi soggette a variazioni e aggiunte da parte dei giullari, anche in questo caso la parti-

colare natura del testo poteva favorire un apporto simile. Pensiamo, ad esempio, alle *coblas* apocrife di *Chantarai d'aquestz trobadors* di Peire d'Alvernhe: la concrezione successiva di elementi alieni al dettato originale, ma fedeli alla sua impostazione, si sarà facilmente generata nelle varie occasioni performative, per prolungare il *divertissement*.¹⁰⁹ Non è quindi escluso che le strofe attestate dal solo C di *Dire vos vuoill ses dop-tanssa*, se non si accetta la loro autenticità, abbiano conosciuto una simile tipologia di proliferazione.

Beninteso, non si dovrà certo allargare a dismisura il fenomeno a tutti i casi di variazione adiafora nella *varia lectio*, poiché, al vaglio dell'analisi ecdotica, molti di essi sono senz'altro comprensibili nelle dinamiche di copia. Concretamente, rispetto ai testi analizzati in questo contributo il possibile intervento della variabile performativa è limitato davvero a pochi esemplari; si tratta quindi, con ogni evidenza, di casi-limite.

5.

È possibile, infine, razionalizzare questo panorama all'interno della tradizione trobadorica, o dobbiamo limitarci soltanto a avanzare generici suggerimenti di un passaggio scritto → orale → scritto? Tornando sui casi appena commentati, tutti i casi di rifacimento coinvolgono la tradizione linguadociana, al cui interno C ha un ruolo preminente. Come si è detto poc'anzi, che sia questo il ramo più incline all'instabilità e, talora, al rimaneggiamento è fatto ormai accettato da tutti gli specialisti, e il motivo va identificato in due fattori: quello storico-culturale, cioè la prossimità geografica e culturale con la creazione e, soprattutto, l'esecuzione dei testi trobadorici, e quello stemmatico, per il quale è noto quanto il ramo *y* sia avvezzo a episodi intercontaminativi fra le costellazioni di manoscritti che da esso derivano. Relativamente alla specifica posizione di C non è escluso che le fonti esclusive del manoscritto – latore della seconda redazione del *vers* di Guglielmo, della redazione alternativa di Peire d'Alvernhe e di alcune strofe “sospette” di Marcabru – raccogliessero al suo interno un insieme di materiale composito, proveniente forse da pergamene di giullari e che, come tali, esse registrasse-

¹⁰⁹ L'opinione si ritrova in Riquer 1975, I: 340.

ro i fenomeni di variazione e, in certi casi, addizione o farcitura tipici di questo stadio della trasmissione. Si può quindi pensare che alcune fonti uniche di C fossero testimoni concreti di quella complicata oscillazione dalla dimensione orale a quella scritta (e viceversa) che si creava quando un testo veniva riprodotto da parte di esecutori professionisti.¹¹⁰

Provando a trarre qualche conclusione dai rilievi effettuati nelle pagine precedenti, si potranno inferire i seguenti elementi:

1) i casi di variante d'autore sono ammissibili nella variazione delle *tornadas*, molto meno nei casi di forte adiaforia all'interno delle *coblas*. Come si è cercato di dimostrare, quasi tutti i testi che la critica pregressa ha letto in chiave di redazione autoriale multipla, al di fuori delle *tornadas* e delle strofe "storiche" innestate in testi cortesi, mostrano redazioni distinte dovute a riscritture o rimaneggiamenti, ma non d'autore.

2) La tendenza all'addizione che si osserva nei codici della tradizione occidentale non va sempre letta in senso deteriore, identificando il testo più vicino all'originale nei codici orientali, poiché in alcuni casi i canzonieri "occidentali" non solo sono portatori di lezioni migliori, ma rappresentano anche una tradizione più completa, a fronte della quale i codici esemplati in Italia operano un processo di selezione.

3) La spiegazione più verosimile per comprendere la genesi dei possibili rifacimenti si trova nell'elemento giullaresco e, quindi, nel ruolo della variabile orale nel processo di riproducibilità del testo trobadorico. I giullari possono infatti intervenire sul testo sia in forma attiva, agendo sul testo tramite mutazioni consapevoli, sia passiva, attraverso variazioni dovute alla fallibilità dell'apprendimento memoriale che hanno lo stesso peso degli accidenti di copia della normale trasmissione scritta.

4) Nello specifico della tradizione provenzale, alcuni codici come C, R o il canzoniere di Bernart Amoros partecipano della tendenza evidenziata al punto 2, essendo forse testimoni – come avviene nel caso di C –, attraverso fonti proprie, di una tradizione fortemente rimaneggiata a causa dell'ingresso della variabile orale-giullaresca.

Simone Marcenaro
(Università degli studi di Milano)

¹¹⁰ Cf. al riguardo Marcabru (Gaunt–Harvey–Paterson): 12.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Aimeric de Belenoi (Poli) = Aimeric de Belenoi, *Le poesie*, ed. critica a c. di Andrea Poli, Firenze, Positivamail, 1997.
- Aimeric de Sarlat (Fumagalli) = Marina Fumagalli, *Le canzoni di Aimeric de Sarlat*, «Travaux de Linguistique et de Littérature» 17/1 (1979): 121-69.
- Arnaut Daniel (Eusebi) = Mario Eusebi, *Arnaut Daniel. Il sirventese e le canzoni*, Milano, Schweiller, 1984.
- Arnaut Daniel (Perugi 1978) = *Le canzoni di Arnaut Daniel*, a c. di Maurizio Perugi, Milano · Napoli, Ricciardi, 1978, 2 voll.
- Arnaut Daniel (Perugi 2015) = Arnaut Daniel, *Canzoni*, a c. di Maurizio Perugi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015.
- Bernart de Ventadorn (Appel) = Carl Appel, *Bernart von Ventadorn: seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle a.S., Niemeyer, 1915.
- Bertran de Born (Gouiran) = *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, éd. critique, traduction et notes par Gérard Gouiran, Aix en Provence, Université de Provence, 1985, 2 voll.
- Elias de Barjols (Barachini) = *Il trovatore Elias de Barjols*, ed. critica a c. di Giorgio Barachini, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2015.
- Folquet de Marselha (Squillacioti) = Paolo Squillacioti, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa, Pacini, 1999.
- Folquet de Marselha (Stroński) = Stanislaw Stroński, *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie, Académie des Sciences · Librarie Spółka Wydawnicza Polska, 1910.
- Gaucelm Faidit (Barachini) = Giorgio Barachini, *L'onratz iausenz sers*, pubblicato nel febbraio 2016 nel database "Rialto" (<http://www.rialto.unina.it/GcFaid/167.33/167.33%28Barachini%29.htm>).
- Gaucelm Faidit (Mouzat) = Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris, Nizet, 1965.
- Guglielmo IX (Bond) = Gerald A. Bond, *The Poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine*, New York · London, Garland Publishing, 1983.
- Guglielmo IX (Pasero) = Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, a c. di Nicolò Pasero, Modena, Mucchi, 1973.
- Guglielmo IX (Eusebi) = Guglielmo IX, *Vers. Canti erotici e amorosi del più antico trovatore*, a c. di Mario Eusebi, Modena, Pratiche, 1995.

- Guillem de Berguedá (Riquer) = Martín de Riquer, *Guillem de Berguedá*, Abadia de Poblet, Scriptorium Populeti, 1971, 2 voll.
- Jaufré Rudel (Chiarini) = Giorgio Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila, Japadre, 1985.
- Jaufré Rudel (Jeanroy) = Alfred Jeanroy, *Les chansons de Jaufré Rudel*, Paris, Champion, 1915.
- Jaufré Rudel (Pickens) = Rupert T. Pickens, *The songs of Jaufré Rudel*, Toronto, Pontifical Inst. of Mediaeval Studies, 1978.
- Marcabru (Dejeanne) = Jean-Marie-Lucien Dejeanne, *Poesies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse, Privat, 1905.
- Marcabru (Gaunt-Harvey-Paterson) = Simon Gaunt, Ruth Harvey, Linda Paterson, *Marcabru: a critical edition*, Cambridge, D. S. Brewer, 2000.
- Peire d'Alvernhe (Fratta) = Aniello Fratta, *Peire d'Alvernhe. Poesie*, Manziana, Vecchiarelli, 1996.
- Peire Rogier (Appel) = Carl Appel, *Das Leben und die Werke des Trobadors Peire Rogier*, Berlin, Reimer, 1882.
- Peire Vidal (Avalle) = Peire Vidal, *Poesie*, ed. critica e commento a c. di D'Arco Silvio Avalle, Milano · Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.
- Peirol (Aston) = Stanley C. Aston, *Peirol, Troubadour of Auvergne*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953.
- Raimon Jordan (Asperti) = Stefano Asperti, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena, Mucchi, 1990.
- Rigaut de Berbezilh (Braccini) = Rigaut de Berbezieux, *Le cançons*, a. c. di Mario Braccini, Firenze, Olschki, 1960.
- Rigaut de Berbezilh (Varvaro) = Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, a c. di Alberto Varvaro, Bari, Adriatica, 1960.

LETTERATURA SECONDARIA

- Antonelli 1979 = Roberto Antonelli, *Seminario romanzo*, Roma, Bulzoni, 1979.
- Avalle 1993 = D'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova ed. a c. di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993.
- Barbieri 1995 = Luca Barbieri, *Doppie lezioni e arcaismi linguistici pre-vulgata: la stratigrafia delle fonti nel canzoniere provenzale estense (D)*, «Cultura neolatina» 55 (1995): 7-39.
- Barbieri 2006 = Luca Barbieri, «*Tertium non datur*? Alcune riflessioni sulla «terza tradizione» manoscritta della lirica trobadorica», «Studi Medievali» 3^a s. 47 (2006): 497-548.
- Beech 1991-1992 = George T. Beech, *Troubadour Contacts with Muslim Spain and Knowledge of Arabic: New Evidence Concerning William IX of Aquitaine*, «Romania» 113 (1992-1995): 14-42.

- Branciforti 1976 = Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Guglielmo IX. Note testuali. 1*, «Medioevo romanzo» 3 (1976): 24-50.
- Briffault 1945 = Robert Briffault, *Les troubadours et les sentiment romanesque*, Paris, Edition du chêne, 1945.
- Capusso 1987 = Maria Grazia Capusso, *Guglielmo IX e i suoi editori: osservazioni e proposte*, «Medioevo romanzo» 33 (1987): 135-256.
- Chambers 1971 = Frank M. Chambers, *Proper names in the Lyrics of the Troubadours*, Chapel Hill, North Carolina University Press, 1971.
- Chambers 1982 = Frank M. Chambers, *D'aisso lau Dieu and Aldric del Vilar*, «Romance Philology» 35 (1982): 489-500.
- Contini 1935 = Gianfranco Contini, *Recensione a G. Pasquali, Storia della tradizione e critica del testo*, «Archivum romanicum» 19 (1935): 330-40.
- Contini 1968 = Gianfranco Contini, *Scavi alessiani*, in Cesare Segre (a c. di), *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, Il Saggiatore, 1968: 59-95 (poi in Contini 1986: 115-34).
- Contini 1986 = Gianfranco Contini, *Breviario di ecdotica*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1986.
- Contini 2014 = Gianfranco Contini, *Filologia*, a c. di Lino Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014.
- D'Agostino 2001 = Alfonso D'Agostino, *Traduzione e rifacimento nelle letterature romanze medievali*, in Maria Grazia Cammarota, Maria Vittoria Molinari (a c. di), *Testo medievale e traduzione. Bergamo, 27-28 ottobre 2000*, Bergamo, Bergamo University Press, 2001: 151-72.
- D'Agostino 2005 = Alfonso D'Agostino, *"Farai un vers pòs mi sonelh". Materiali per un'edizione plurima*, «La parola del testo» 11 (2005): 29-78.
- De Conca 2003 = Massimiliano De Conca, *Studio e classificazione degli unica del ms. C (B. N. Paris F. fr. 856): coordinate storiche, letterarie e linguistiche*, in R. Castano, S. Guida, F. Latella (a c. di), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002)*, Roma, Viella, 2003, vol. I: 283-97.
- Eusebi 1983a = Mario Eusebi, *Singularità del canzoniere provenzale* R, «Romanische Forschungen» 95 (1983): 111-6.
- Eusebi 1983b = Mario Eusebi, *Tracce di trasmissione orale nel canzoniere* R, «Marche Romane» 33 (1983): 59-64.
- Frank 1952 = István Frank, *"Barbariol-Barbarian" dans Guillaume IX (notes de philologie pour l'étude des origines lyriques. I)*, «Romania» 73 (1952): 227-34.
- Frank 1953-1957 = István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953-1957.
- Harvey 1998 = Ruth Harvey, *Marcabru, "Aujatz de chan" (PC 293,9): nouvelles questions*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 114: 105-35.

- Kay 1987 = Sarah Kay, *Continuation as Criticism: The Case of Jaufré Rudel*, «Medium aevum» 56 (1987): 46-64.
- Lazzerini 1992 = Lucia Lazzerini, *Un caso esemplare: Marcabru, IV*, «*Al prim comens de l'ivernaill*», «Medioevo romanzo» 17 (1992): 7-42.
- Lazzerini 1993 = Lucia Lazzerini, *Varianti d'autore o infortuni di copista? "Recensio" e "interpretatio" nel caso di Marcabru, IV* («*Al prim comens de l'ivernaill*»), in Saverio Guida, Fortunata Latella (a. c. di), *La filologia romanza e i codici*. Atti del convegno, Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e filosofia, 19-22 dicembre, Messina, Sicania, 1993: 629-48.
- Lejeune 1973 = Rita Lejeune, *L'extraordinaire insolence du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine*, in Aa. Vv. *Mélanges de langue et littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973: 485-503.
- Leon Gómez 2012 = Magdalena Leon Gómez, *El cançonier C*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012.
- Lévy-Provençal 1948 = Évariste Lévy-Provençal, *Islam d'Occident. Études d'histoire médiévale*, Paris, Maisonneuve 1948.
- Lévy Provençal 1954 = Évariste Lévy-Provençal, *Arabica occidentalia. II/2: Les vers arabes de la chanson V de Guillaume IX d'Aquitaine*, «Arabica» 1 (1954): 208-11.
- Meliga 2011 = Walter Meliga, *Gaucelm Faidits et la (les) croisade(s)*, in *Gaucelm Faidit. Amours voyages et débats*. Trobada tenue à Uzerche les 25 et 26 juin 2010, Ventadour, Egletons, 2011: 25-36.
- Meneghetti 1992 = Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi trobadorici fino al secolo XIV*, Torino, Einaudi, 1992².
- Meneghetti 2002 = Maria Luisa Meneghetti, *Marcabru e le origini iberiche della pastorella*, in Anne Amend-Söchting et alii (Hrsg.), *Das Schöne im Wirkliche – Das Wirkliche im Schöne, Festschrift für D. Rieger*, Heidelberg, Winter, 2002: 135-42.
- Menichetti 2015 = Caterina Menichetti, *Il canzoniere provenzale E (Paris, BNF, fr. 1749)*, Strasbourg, Edition de Linguistique et de Philologie, 2015.
- Monfrin 1955 = Jacques Monfrin, *Notes sur le chansonnier provençal C (Bibliothèque nationale, ms. fr. 856)*, in Aa. Vv., *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel par ses amis, collègues et élèves*, Paris, Société de l'Ecole des chartes, 1955: 292-312.
- Nykl 1931 = Alois R. Nykl, *The Dove's Neck-Ring*, Paris, Librairie orientaliste, 1931.
- Nykl 1946 = Alois R. Nykl, *Hispano-arabic poetry and its relations with the old Provençal troubadours*, Baltimore, J.H. Furst, 1946.
- Orlandi 2008 = Giovanni Orlandi, *Pluralità di redazioni e testo critico*, in Id., *Scritti di Filologia mediolatina*, a. c. di Paolo Chiesa, Anna Maria Fagnoni, Rossana E. Guglielmetti, Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2008: 27-61.

- Paden 1984 = William D. Paden, *The Role of the Joglar in Troubadour Lyric-Poetry*, in Peter S. Noble, Linda M. Paterson (eds.), *Chrétien de Troyes and the Troubadours. Essays in Memory of the Late Leslie Topsfield*, Cambridge, St. Catharine's College, 1984: 90-111.
- Perugi 1995 = Maurizio Perugi, *Saggi di linguistica trovadorica. Saggi su Girart de Roussillon, Marcabruno, Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga, Arnaut Daniel e sull'uso letterario di oc e oïl nel Trecento italiano*, Tübingen, Stauffenburg, 1995.
- Perugi 1999 = Maurizio Perugi, *Come lavorava un autore: strumenti e tradizioni formali*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, dir. da Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, Roma, Salerno, I (*La produzione del testo*): 459-92.
- Perugi 1999a = Maurizio Perugi, *Les textes de Marcabru dans le chansonnier provençal A: prospections linguistiques*, «Romania» 117 (1999): 289-315.
- Perugi 1999b = Maurizio Perugi, *Variantes de tradition et variantes d'auteur dans la chanson XII (BdT29,8) d'Arnaut Daniel*, in *Actes du Colloque 'La poésie de Langue d'oc des troubadours à Mistral (17-19 décembre 1998)*, textes présentés et édités par Suzanne Thiolier-Méjean (=«La France latine» 129 [1999]: 115-50).
- Perugi 2003 = Maurizio Perugi, *Per un'analisi stratigrafica delle poesie di Marcabruno: note in margine a una nuova edizione critica*, «Studi medievali» 44 (2003): 532-600.
- Pickens 1977 = Rupert T. Pickens, *Jaufre Rudel et la poétique de la mouvance*, «Cahiers de civilisation médiévale» 20 (1977): 323-37.
- Pollina 1991 = Vincent Pollina, *Si com Marcabrus declina*, Modena, Mucchi, 1991.
- Resconi 2014 = Stefano Resconi, *Il canzoniere trovadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014.
- Ricketts 1974 = Peter T. Ricketts, *Le troubadour Guillem de Bergueda (à propos de l'édition de Martin de Riquer)*, in Aa. Vv., *Mélanges offerts à Charles Rostaing*, Liège, Association des romanistes de l'Université de Liège, 1974, II: 883-94.
- Riquer 1975 = Martín de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 voll.
- Roncaglia 1951 = Aurelio Roncaglia, *Il gap di Marcabruno*, «Studi medievali» n. s. 17 (1951): 46-70.
- Roncaglia 1957 = Aurelio Roncaglia, *Marcabruno: "Aujatz de chan" (BdT 293,9)*, «Cultura neolatina» 17 (1957): 20-48.
- Saviotti 2009 = Federico Saviotti, *Nella tradizione di Raimbaut de Vaqueiras: un caso di varianti d'autore?*, in Furio Brugnolo e Francesca Gambino (a c. di), *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI

- convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre - 1 ottobre 2006), Padova, Unipress, 2009, II: 217-39.
- Saviotti 2013 = Federico Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras*, Era· m requier sa costum'e son us (BdT 392.2), «Lecturae tropatorum» 6 (2013), consultabile all'indirizzo <http://www.lt.unina.it/Saviotti-2013.pdf>.
- Segre 1979 = Cesare Segre, *Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema*, in *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979: 53-70.
- Segre 1998 = Cesare Segre, *Ecdotica e comparatistica romanze*, a. c. di A. Conte, Milano · Napoli, Ricciardi, 1998.
- Spaggiari 1990 = Barbara Spaggiari, *Il nome di Marcabru. Contributi di onomastica e critica testuale*, Spoleto, Centro di Studi sull'Alto Medioevo, 1990.
- Spaggiari 1993 = Barbara Spaggiari, *Marcabru, "Aujatz de chan" (BdT 293,9): questioni metriche e testuali*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 109 (1993): 274-314.
- Spanke 1940 = Hans Spanke, *Marcabrustudien*, Göttingen, Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, 1940.
- Thiolier-Méjean 1970 = Suzanne Thiolier-Méjean, *Les mots composés chez Marcabru et Raimbaut d'Orange, étude de quelque cas*, in Aa. Vv., *Mélanges de linguistique et de philologie romanes dédiés à la mémoire de Pierre Fouché (1891-1967)*, Paris, Klincksieck, 1970 : 93-107.
- Uhl 1990 = Patrice Uhl, «Farai un vers, pos mi sonel»: la version du chansonnier C (B. N., Fr. 856), la cöbla bilingue et le problème du lati ou Tarrabart saramahart dans *Guillaume IX d'Aquitaine*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 33 (1991): 19-42.
- Uhl 1991 = Patrice Uhl, *Guillaume IX d'Aquitaine et la sorcellerie de Babel – à propos des vers arabes de la Chanson V (MS. C)*, «Arabica» 38 (1991): 19-39.
- Vallet 2010 = Edoardo Vallet, *A Narbona. Studio sulle tornadas trobadoriche*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.
- Van Vleck 1991 = Amelia E. Van Vleck, *Memory and re-creation in Troubadour Lyric*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, Univ. of California Press, 1991.
- Viel 2015 = Riccardo Viel, *Interferenze linguistiche e trasmissione manoscritta: alcune note su Marcabru*, «Critica del testo» 18/3 (2015): 3-26.
- Viel 2015a = Riccardo Viel, *Sulle tracce di una fonte antica: la diffusione dei primi trovatori*, in Alessio Decaria (a. c. di), *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, Atti del Convegno (Siena, Refugio del Collegio Santa Chiara, 11-12 febbraio 2015), in c. di s.
- Zinelli 2003 = Fabio Zinelli, *A propos d'une édition récente de Folquet de Marseille: réflexions sur l'art d'éditer les troubadours*, «Romania» 121 (2003): 501-26.
- Zufferey 1993 = François Zufferey, *Les exploits du comte de Poitiers sous les rayons ultraviolets*, «Cultura neolatina» 53 (1993): 135-49.

RIASSUNTO: l'articolo propone una riflessione sulla fenomenologia delle varianti d'autore e dei rifacimenti nella tradizione trobadorica, soffermandosi su alcuni casi paradigmatici. L'obiettivo è verificare la validità delle posizioni critiche pregresse, avanzando un'ipotesi sulla genesi di alcuni fenomeni di adiaforia visibili nella *varia lectio*.

PAROLE CHIAVE: Trovatori occitani, tradizione manoscritta, varianti d'autore, rifacimenti, oralità.

ABSTRACT: the article analyzes the phenomenology of authorial variants and reworking in Troubadours' tradition, focusing on some specific cases. The objective is to verify the effectiveness of the previous scholarship and to propose new hypothesis about the genesis of some cases of adiphory in the *varia lectio*.

KEYWORDS: Occitan Troubadours, manuscript tradition, authorial variants, reworking, orality.